ISSN: 2582-9254

www.hilalalhind.com

المجلد الأول – العدد الثالث



Vol. No. 1, Issue No. 3

July – September 2021



هلال الهند

ISSN: 2582-9254

مجلة إلكترونية فصلية دولية محكمة

عدد خاص بالإبداع الأدبي للكاتبة سناء الشعلان



رئيس التحرير
أ.د. مجيب الرحمن

يصدرها:
د. مخلص الرحمن
سانغاتي بلّي، رامبور هات، بيربوم،
بنغال الغربية – الهند، ٧٣١٢٢٤

المنشور فيه لا يعبر إلا عن رأي كاتبه

المحتويات

كلمة التحرير

الحمد لله رب العالمين والصلاة والسلام على سيد المرسلين وعلى آله وصحبه أجمعين ومن تبعهم بإحسان إلى يوم الدين وبعد:

فمن دواعي سرورنا وغبطتنا الكبيرة أن نقدم لقرائنا ومتابعي مجلتنا الفتية "مجلة هلال الهند" الإلكترونية الفصلية المحكمة محتويات العدد الثالث علما بأنها استهلت مشوارها في عالم الصحافة العلمية من يناير العام الجاري ٢٠٢١م، وقد لقي العددان الأول والثاني قبولا واستحسانا وترحيباً في الأوساط العلمية من داخل الهند وخارجها، وكلنا أمل للارتقاء بمستواها إلى مصاف المجلات العالمية المرموقة بجهودنا الحثيثة والمخلصة وبالتعاون العلمي المثمر مع الكتاب والباحثين الهنود والعرب على السواء.

العدد الخاص الماثل بين أيديكم نقدم فيه بحوثاً ودراسات نقدية عن الأديبة والناقدة الفذة د. سناء الشعلان الملقبة بـ "شمس الأدب العربي وأميرته" التي تتناول معظم جوانب إبداعها وفكرها نقداً ودراسة وعرضاً وذلك انطلاقا من حرص إدارة التحرير على تخصيص أحد الأعداد الأربعة للمجلة في كل سنة لرصد المنجز الإبداعي والعلمي والفكري لأحد الكتاب العرب البارزين ليشكل العدد الخاص أرشيفا مرجعيا ووثيقة علمية مهمة يمكن للباحثين الاستفادة منها من مصدر واحد، وقد وقع اختيارنا للعدد الأول الخاص على المبدعة الشابة د. سناء الشعلان التي تركت، من دون شك، بصمات واضحة ومبهرة في القصة والرواية والمسرحية وأدب الأطفال وتعد بحق أحد أبرز أعلام الأدب العربي المعاصر، وقد تواصل المحرران الشابان الدكتور **مخلص الرحمن** والدكتور **تجمل حق** مع الكاتبة الدكتورة سناء الشعلان لجمع المقالات

والبحوث عن أعمالها، ونشكر الكاتبة على حسن تعاونها في تزويدنا بالبحوث والمقالات التي بلغ عددها ثلاثة وسبعين بحثاً، منها ما سبق نشرها في المجلات ومنها ما لم يسبق نشرها، كما نشكر كل الكاتبين على موافقتهم الكريمة على نشر بحوثهم في هذا العدد الخاص.

تعريف بالكاتبة سناء الشعلان:

من مواليد العام ١٩٧٧م، هي أديبة وأكاديميّة وإعلاميّة أردنيّة من أصول فلسطينيّة، وكاتبة سيناريو، ومراسلة صحفيّة لبعض المجلّات العربيّة، وناشطة في قضايا حقوق الإنسان والمرأة والطّفولة والعدالة الاجتماعيّة، تعمل أستاذة للأدب الحديث في الجامعة الأردنية/الأردن، حاصلة على درجة الدّكتوراه في الأدب الحديث ونقده بدرجة امتياز، عضو في كثير من المحافل الأدبية والأكاديميّة والإعلاميّة والجهات البحثيّة والحقوقيّة المحليّة والعربيّة والعالميّة.

حاصلة على نحو٦٣ جائزة دوليّة وعربيّة ومحليّة في حقول الرّواية والقصّة القصيرة وأدب الأطفال والبحث العلميّ والمسرح، من أهمها جائزة "كتارا للرواية العربية عن فئة اليافعين، ٢٠١٨، جائزة هيفاء السنعوسي لكتابة المونودراما، حقل الكتابة المسرحيّة، النص المونودرامي، ٢٠١٥، وجائزة دبي الثّقافيّة للإبداع في دورتها السّابعة، ٢٠١٠/٢٠١، و جائزة أحمد بوزفور للقصّة القصيرة في دورتها التّاسعة، ٢٠١، وغيرها والتي يأتي ذكرها مفصلا في السيرة الذاتية المرفقة، كما تمّ تمثيل الكثير من مسرحياتها على مسارح محليّة وعربيّة.

لها ٦٥ مؤلفاً منشوراً بين كتاب نقديّ متخصّص ورواية ومجموعة قصصيّة وقصّة أطفال ونصّ مسرحيّ مع رصيد كبير من الأعمال المخطوطة التي لم

تُنشر بعد، إلى جانب المئات من الدّراسات والمقالات والأبحاث المنشورة، فضلاً عن الكثير من الأعمدة الثابتة في كثير من الصّحف والدّوريات المحليّة والعربيّة.

لها مشاركات واسعة في مؤتمرات محليّة وعربيّة وعالميّة في قضايا الأدب والنّقد وحقوق الإنسان والبيئة والعدالة الاجتماعيّة والتّراث العربيّ والحضارة الإنسانيّة والآدابِ المقارنة، إلى جانب عضويتها في لجانها العلميّة والتّحكيميّة والإعلاميّة.

هي ممثّلة لكثير من المؤسّسات والجهات الثقافيّة والحقوقيّة، كما أنّها شريكة في الكثير من المشاريع العربيّة والعالميّة الثّقافيّة والفكريّة.

تُرجمت أعمالها إلى الكثير من اللّغات، ونالت الكثير من التّكريمات والدّروع والألقاب الفخريّة والتّمثيلات الثقافيّة والمجتمعيّة والحقوقيّة.

مشروعها الإبداعيّ حقل للكثير من الدّراسات النقدية والبحثيّة ورسائل الدّكتوراه والماجستير في الأردن والوطن العربيّ والعالم، ولإلمام القراء بتفاصيل مسيرتها العلمية والأدبية ننشر هنا سيرتها الذاتية.

لقد تناول النقاد والباحثون في البحوث التي ننشرها في هذا العدد الخاص جوانب شتى من أعمال الكاتبة سناء الشعلان دراسة ونقداً، وهي موزعة في ثلاث فئات رئيسة، الفئة الأولى تشتمل على الدراسات النقدية عن رواياتها، فيما تضم الفئة الثانية دراسات عن القصة القصيرة والفئة الثالثة تشمل دراسات عن مسرحيات سناء الشعلان، والفئة الرابعة تضم دراسات متفرقة.

يرى الباحث محمد البناني أن الكاتبة سناء الشعلان استطاعت أن تفرض حضورها على ساحة الادب العربي بإبداعاتها ونقدها المهتم بالأسطورة والفنتازيا والموروث الشعبي والحضاري والخيال الجامح وتكسير الأشكال

التّقليّدية للإبداعات النثريّة، لا سيما أنّها قد اهتمّت في تجاربها القصصيّة والنّثريّة بتقديم أشكال حداثية تهتم بالتجريب، وتفرز أشكالاً قصصية جديدة. كتاباتها معنية بالمشاكل الاجتماعية والتجارب الوجدانية لاسيما العشقية، وهي من الكاتبات اللواتي أصدرن مجموعات قصصية مستقلّة عن تجارب عشقيّة وفكريّة وجدليّة مختلفة بجرأة كبيرة. وحاول الناقد الدكتور بو عديلة أن يكتشف المفاتيح السردية في النص السردي لسناء الشعلان، لافتاً إلى أن المشروع السردي لها يتشكل من علامات خاصة، فهي توظف الموروث الشعبي والديني والأسطوري، وتقترب من القضايا العربية الهامة التي تهم الإنسان العربي وتحولاته النفسية والاجتماعية والفكرية، بطريقة فنية فيها الكثير من الجرأة والتحدي، فإنها روائية عربية متميزة تستحق أن تقرأ أعمالها لأنها مبدعة صنعت اسما عبر جودة النص في السياق السردي النسوي العربي. وكتب عن مجموعة "قافلة العطش" القصصية أنها من أجمل ما قرأه عن الحب، وتتميز باشتغال السارد بموضوعات كثيرة يمكن للقارئ أن يحللها ومنها سفر المبدعة في أسئلة الرؤيا والآتي، وتوظيف الرحلة والأساطير، والموروث الشعبي بمختلف أسراره وطقوسه، كما يميزها توظيف شخصيات غير عادية في تشكيل بنية النص (قزم مسخ، ساحرة إفريقية، الأعور، الجنية...)، وهو ما يمنح نصها السحر والأجواء الشعبية الخارقة، ويدخل القارئ في الدهشة والغرائبية، كما تميزها اللغة الشعرية والرمزية، وتجلي الجنون وخرق المألوف.

وعن سمو الحب وفيض اللغة في رواية "أعشقني" يكتب الباحث والناقد مخلوف عامر أن الرواية ترى أن الحب هو أساس الوجود، وفي غيابه يقع الإنسان فريسة آلية أتوماتيكية مقيتة، يسبح في فراغ روحي ومستنقع من التدنّي الأخلاقي. فتكون الرواية بهذا المعنى تنتقد واقعاً سياسياً واجتماعياً تلميحاً لا تصريحاً.

فمن طبيعة الأدب الناجح أنْ يكون قادراً على ممارسة لعْبة المداورة والإخفاء. ثمَّ إن كلمة (حب)هذه المُكوَّنة من حرفيْن فقط، تأخذ بُعْداً لا متناهيا بفعل ما تشحنها بها الكاتبة من فلسفة وجودية يتعانق فيها الواقعي بالخيالي، وتتمازج فيها الصور الأدبية بالإشارات الصوفية، وتتخلَّل النص قطعٌ قصيرة منثورة بلغة شعرية تعبيراً عن الشوق والاشتياق والصلوات والعَبَرات والجمرات، وما كان كل ذلك ليتحقَّق لولا ما تمتلكه(سناء) من طاقة تعبيرية ولغة قويّة تمتدّ في نَفَس طويل، تطالعنا فيه الفكرة الواحدة وقد ارتدت ثوْباً أدبياً جديداً من فقرة إلى أخرى.

كما يرى الكاتب م. عدنان علي أن رواية "أعشقني" ملحمة إنسانية معاصرة ومستقبلية، ويقدم لنا الناقد الكبير عباس داخل حسن قراءة مضادة لرواية "أعشقني"، كما يرصد في بحث آخر تيار الوعي في رواية "السقوط في الشمس"، فيما يرى الباحث د. عطاء الله الحجايا أن رواية "أدركها النسيان" هي ملحمة الشعوب والأوطان والمهمشين والخراب. وإن ما يميز هذه البحوث هو تنوع الرؤى النقدية لإبداعات سناء الشعلان في القصة والرواية والمسرحية وأدب الطفل، وبذلك تشكل البحوث المنشورة في هذا العدد الخاص أرشيفا مهما للدراسات النقدية عن مجموع أعمال الكاتبة القديرة والمبهرة سناء الشعلان التي لقبت بجدارة شمس الأدب العربي وأميرته والتي قدمت للأدب العربي إسهامات جديرة بأن تكتب بماء الذهب.

ونحن إذ ننشر هذه الدراسات والبحوث نحس بحزن عميق على الفاجعة الكبرى التي ألمت بالكاتبة سناء الشعلان حيث انتقلت والدتها الحبيبة إلى جوار ربها يوم الأحد فجرا الموافق ٢٠٢١/٩/١٢ بعد صراع مرعب مع السرطان الذي هاجم جسدها بشراسة، وظلت مؤمنة محتسبة عند الله عز وجل تحتمل الألم بصمت ورضا دون شكوى وتذمر حتى فارقت الحياة على إيمانها العميق.

تتقدم أسرة مجلة هلال الهند إلى كاتبتنا وضيفنا الكريم لهذا العدد الخاص د. سناء الشعلان بأحر التعازي وأصدق المواساة في وفاة والدتها الحبيبة التي مثلت خسارة كبرى لها، سائلين الله عز وجل أن يتغمد الفقيدة بواسع رحمته ويسكنها فسيح جناته ويلهم ذويها جميل الصبر والسلوان، فلله ما أخذ وله ما أعطى، وكل شيء عنده بأجل مسمى، وكل من عليها فان ويبقى وجه ربك ذو الجلال والإكرام.

أ. د. مجيب الرحمن
رئيس التحرير

.... ❖❖❖❖❖ ....

د. سناء الشعلان في سطور



بقلم: رئيس التحرير

أديبة وأكاديميّة وإعلاميّة أردنيّة من أصول فلسطينيّة، وكاتبة سيناريو، ومراسلة صحفيّة لبعض المجلّات العربيّة، وناشطة في قضايا حقوق الإنسان والمرأة والطّفولة والعدالة الاجتماعيّة، تعمل أستاذة للأدب الحديث في الجامعة الأردنية/الأردن، حاصلة على درجة الدّكتوراه في الأدب الحديث ونقده بدرجة امتياز، عضو في كثير من المحافل الأدبية والأكاديميّة والإعلاميّة والجهات البحثيّة والحقوقيّة المحليّة والعربيّة والعالميّة.

حاصلة على نحو٦٣ جائزة دوليّة وعربيّة ومحليّة في حقول الرّواية والقصّة القصيرة وأدب الأطفال والبحث العلميّ والمسرح، كما تمّ تمثيل الكثير من مسرحياتها على مسارح محليّة وعربيّة.

لها ٦٥ مؤلفاً منشوراً بين كتاب نقديّ متخصّص ورواية ومجموعة قصصيّة وقصّة أطفال ونصّ مسرحيّ مع رصيد كبير من الأعمال المخطوطة التي لم

تُنشر بعد، إلى جانب المئات من الدّراسات والمقالات والأبحاث المنشورة، فضلاً عن الكثير من الأعمدة الثابتة في كثير من الصّحف والدّوريات المحليّة والعربيّة.

لها مشاركات واسعة في مؤتمرات محلّية وعربيّة وعالميّة في قضايا الأدب والنّقد وحقوق الإنسان والبيئة والعدالة الاجتماعيّة والتّراث العربيّ والحضارة الإنسانيّة والآدابِ المقارنة، إلى جانب عضويتها في لجانها العلميّة والتّحكيميّة والإعلاميّة.

هي ممثّلة لكثير من المؤسّسات والجهات الثقافيّة والحقوقيّة، كما أنّها شريكة في الكثير من المشاريع العربيّة والعالميّة الثّقافيّة والفكريّة.

تُرجمت أعمالها إلى الكثير من اللّغات، ونالت الكثير من التّكريمات والدّروع والألقاب الفخريّة والتّمثيلات الثقافيّة والمجتمعيّة والحقوقيّة.

مشروعها الإبداعيّ حقل للكثير من الدّراسات النقدية والبحثيّة ورسائل الدّكتوراه والماجستير في الأردن والوطن العربيّ والعالم.



د. سناء الشعلان – سيرة ذاتية



إعداد: د. تجمل حق

د. سناء كامل أحمد شعلان.

٢- الجنسيّة: أردنية
٣- الدّيانة: مسلمة
٤- خلوي: (٠٠٩٦٢٧٩/٥٣٣٦٦٠٩)
٥- البريد الإلكترونيّ: selenapollo@hotmail.com
٦- العنوان البريديّ: المملكة الأردنيّة الهاشميّة، عمّان، الرّمز البريديّ: (١١٩٤٢)، ص. ب (١٣١٨٦)
٧- عنوانها على الفيس بوك: sanaa shalan.
٨- صفحتها على ويكيبيديا الموسوعة الحرّة: بالعربيّة:

https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%B3%D9%86%D8%A7%D8%A1_%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D9%84%D8%A7%D9%86

بالفرنسيّة:
https://fr.wikipedia.org/wiki/Sanaa_Shalan

بالإنجليزيّة:
https://en.wikipedia.org/wiki/Sanaa_Shaalan

بالألمانيّة:
https://de.wikipedia.org/wiki/Sana_Schalan

بالإسبانيّة:

https://es.wikipedia.org/wiki/Sana_Shalan

٩- رابط الأعمال المشتركة للأدباء الفلسطينيين الشّباب "الذين رقصوا للفراغ":Adab.alqudsnet.com

١٠- موقعها في موقع كشكول:
http://daralkashkol.com/fourms/viewtopic.php?t=17634

١١- عنوان "جريدتي الإبداعيّة" على ومض للتّوزيع والنّشر الإلكترونيّ: www.wammdh.com

١٢- صفحتها على شبكة الرّائدات العربيّات http://www.raedat.com/contact_news.php

١٣- صفحتها في مشروع "من هي في الأردن" اللّجنة الوطنيّة الأردنيّة لشؤون المرأة: Who is she in Jordan
http://www.whoisshe-women.jo/ar/expert-profile/%D8%B3%D9%86%D8%A7%D8%A1-%D9%83%D8%A7%D9%85%D9%84-%D8%A3%D8%AD%D9%85%D8%AF-%D8%B4%D8%B9%D9%84%D8%A7%D9%86

١٤- صفحتها في موقع وزارة الثّقافة الأردنيّة:
http://www.culture.gov.jo/index.php?option=com_content&view=article&id=482&Itemid=112&lang=ar

١٥- صفحتي في موقع رابطة الكتّاب الأردنيين:
http://www.jo-writers.org/%D8%A3%D8%B9%D8%B6%D8%A7%D8%A1-%D8%A7%D9%84%D9%87%D9%8A%D8%A6%D8%A9-%D8%A7%D9%84%D8%B9%D8%A7%D9%85%D8%A9/527-%D8%B3%D9%86%D8%A7%D8%A1-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D9%84%D8%A7%D9%86

١٦- صفحتها في دليل الرّوائيين العرب:

http://www.kataranovels.com/novelist/%D8%B3%D9%86%D8%A7%D8%A1- %D9%83%D8%A7%D9%85%D9%84-%D8%B4%D8%B9%D9%84%D8%A7%D9%86/

١٧- صفحتها في موقع مركز النّور:
http://www.alnoor.se/author.asp?id=1949

١٨- صفحتها في موقع منتدى الكتاب العربيّ:
https://www.arabworldbooks.com/authors/sanaa-shalan

١٩- صفحتها في موقع ديوان العرب:
http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=12341

٢٠- صفحتها في موقع القصّة السّوريّة:
http://www.syrianstory.com/s.chaialanne.htm

٢١- صفحتها في قاعدة رشف للكتب العربيّة:
http://rashf.com/

٢٢- صفحتها في موقع (KutubPdf):
https://goo.gl/8rLHkK

٢٣- صفحتها في مؤسّسة عرار العربيّة للإعلام:
http://www.sha3erjordan.net/lovedesert/news.php?action=view&id=1261

٢٤- صفحتها في موقع مبدعو العرب:
http://eg- writers.com/elshalan/

٢٥- صفحتها في موقع كاتبات فلسطينيّات:
https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%AA%D8%B5%D9%86%D9%8A%D9%81:%D9%83%D8%A7%D8%AA%D8%A8%D8%A7%D8%AA_%D9%81%D9%84%D8%B3%D8%B7%D9%8A%D9%86%D9%8A%D8%A7%D8%AA

٢٦- صفحتها في موقع ورقة:
http://www.war2h.com/2018/02/sanaa- elshalan- books-pdf.html

٢٧- صفحتها في موقع شبكة العبير:

http://www.al3beer.com/art/l/9

٢٨- صفحتها في موقع حديث العالم:

http://www.c4wr.com/%D9%82%D8%B3%D9%85/%D8%AF-%D8%B3%D9%86%D8%A7%D8%A1-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D9%84%D8%A7%D9%86/

٢٩- صفحتها في المصباح دروب أدبيّة:

http://mdoroobadab.blogspot.com/2018/04/blog- post_700.html

٢٩- صفحتها في صحيفة المثقّف:

http://www.almothaqaf.com/b/b2/930513

٣٠- صفحتها في جريدة رأي الأمة المصريّة:

http://sanaaelshalan.blogspot.com/p/blog- page.html

٣١- صفحتها في موقع أنطولوجيا السّرد العربيّ:

http://alantologia.com/blogs/1884/

٣٢- صفحتها في موقع أخبار ٦٠٦٠

http://6060news.com/eg/Individuals/News/26977

٣٣- صفحتها في موقع التبراة:

http://altibrah.ae/author/7938

٣٤- صفحتها في مجلّة الكاردينيا:

https://algardenia.com/2014- 04- 04- 19- 52- 20/qosqsah/38822- 2019- 01- 28- 18- 35- 34.html

٣٥- صفحتها في Wikiwand:

http://www.wikiwand.com/ar/%D8%B3%D9%86%D8%A7%D8%A1_%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D9%84%D8%A7%D9%86

٣٦- صفحتها في ملتقى الشّيعة الاسترالي:

https://www.shia.com.au/asgp.php?action=list&cat_id=114

٣٧- صفحتها في شبكة الإعلام في الدنمارك

https://iraqi.dk/user-lists/selenapollo

٣٨- صفحتها في منصّة (نقش) لأدب الأطفال:

https://alnqsh.com/authors/1430/%D8%AF-%D8%B3%D9%86%D8%A7%D8%A1-%D8%A7%D9%84%D8%B4%D8%B9%D9%84%D8%A7%D9%86

الشّهادات العلميّة:

١- حاصلة على درجة الدّكتوراه في اللّغة العربيّة، الجامعة الأردنيّة، الأردن، بتقدير امتياز عام ٢٠٠٦

٢- حاصلة على درجة الماجستير في الأدب الحديث، الجامعة الأردنيّة، الأردن، بتقدير امتياز عام ٢٠٠٣

٣- حاصلة على درجة البكالوريوس في اللّغة العربيّة من جامعة اليرموك، الأردن، بتقدير امتياز عام ١٩٩٨

الشّهادات العلميّة الفخريّة:

١- حاصلة على شهادة الدّكتوراة الفخريّة في الصّحافة والإعلام من كامبردج منذ نيسان عام ٢٠١٤

العضويات الأدبيّة والثّقافيّة:

١- عضو في رابطة الكتّاب الأردنيّين.
٢- عضو في اتّحاد الكتّاب العرب.
٣- عضو اتّحاد كتّاب آسيا وإفريقيا وأمريكا اللاتينيّة.
٤- عضو في أسرة أدباء المستقبل/ منتدى عمون للأدب والنّقد.
٥- عضو في ملتقى الكرك الثّقافيّ.
٦- عضو في النّادي الثّقافيّ في الجامعة الأردنيّة.
٧- عضو فخري في دار ناجي نعمّان للثّقافة.
٨- عضو في دارة المشرق للفكر والثّقافة.
٩- عضو في رابطة الأدباء العرب.
١٠- عضو شرف فخريّ في المركز المتوسطيّ للدّراسات والأبحاث.
١١- عضو في جمعيّة المترجمين واللّغويين العرب "واتا".
١٢- عضو هيئة تحرير ضفاف الدّجلتين العليا.

١٣- عضو مؤازر في المعهد الدّولي لتضامن النّساء.
١٤- عضو في جمعيّة النقّاد الأردنيين.
١٥- عضو في المنظّمة العربيّة للإعلام الثّقافيّ الإلكتروني.
١٦- عضو في رابطة الأدباء العرب.
١٧- عضو هيئة استشاريّة عليا في وكالة أنباء عرار بوابة الثّقافة العربيّة.
١٨- عضو فخريّ في جمعيّة المترجمين واللّغويين المصريين.
١٩- عضو في جمعيّة الأنوار الإنسانيّة المستقلّة.
٢٠- عضو في المجلس العالميّ للصّحافة.
٢١- عضو الهيئة الاستشاريّة لمجلّة المجتمع التّربوي.
٢٢- عضو في جمعيّة الأخوة الأردنيّة الفلسطينيّة.
٢٣- عضو هيئة تحرير في مجلّة بلسم الصّحة والجمال.
٢٤- عضو هيئة تحرير "مرايا من المهجر".
٢٥- عضو هيئة استشاريّة في مجلّة الجسرة الثّقافيّة.
٢٦- عضو هيئة إداريّة في دارة المشرق للفكر والثّقافة.
٢٧- عضو تحكيم ومقرّرة لعديد من المسابقات والجوائز الإبداعيّة والثّقافيّة المحليّة والعربيّة.
٢٨- عضو في الهيئة العلميّة الاستشاريّة لملتقى السّرد المغاربيّ، قسم الأدب العربيّ، جامعة سكيكدة، الجزائر.
٢٩- عضو في منظّمة كتّاب بلا حدود.
٣٠- عضو اللّجنة التّحضيريّة الدّوليّة للمؤتمر الأوّل لعمداء الدّراسات العليا والبحث العلميّ لاتّحاد الجامعات العربيّة: جامعة الأقصى في غزة بالتّعاون مع المجلس العربيّ للدّراسات العليا والبحث العلميّ لاتّحاد الجامعات العربيّة.
٣١- عضو رابطة الكتّاب العراقيين في أستراليا.
٣٢- عضو هيئة استشاريّة في "المجلّة العربيّة للجودة وأفضل الممارسات والتّميّز".
٣٣- عضو الهيئة الاستشاريّة العلميّة والإعلاميّة لمجلّة "المنار" الثّقافيّة الفضائيّة.

٣٤- عضو اللّجنة الإعلاميّة لمؤتمر المؤتمر الفرانكفوني الأردنيّ الدّوليّ الثّاني في جامعة آل البيت في الأردن بعنوان: "تلقّي ألف ليلة وليلة في حقول العلوم الإنسانيّة عالميّاً".

٣٥- عضو شرف في مجلس المنتدى الإقليميّ للإعلام.

٣٦- عضو في مركز التّأهيل والحرّيّات الصّحفيّة CTPJF، والمنسّقة الرّسميّة له في الأردن.

٣٧- محرّر في صحيفة "بلا حدود" التّابعة لمنظّمة كتّاب بلا حدود.

٣٨- عضو دار القصّة العربيّة العراقيّة.

٣٩- عضو لجنة مهرجان العنقاء الذّهبيّة الدّوليّة.

٤٠- عضو اللّجنة العلميّة في الملتقى الدّوليّ الثّاني الموسوم بـ "سوسيولوجيّة الرّواية في ضوء المناهج النّقديّة المعاصرة" للعام ٢٠١٣، جامعة زيان جلفة، الجزائر.

٤١- عضو رابطة الكتّاب التّونسيين.

٤٢- عضو اللّجنة العلميّة للملتقى الوطنيّ الأوّل حول"الرّواية الجزائريّة في ضوء المناهج النّقديّة المعاصرة".

٤٣- عضو رابطة النّهر الخالد الأدبيّة.

٤٤- عضو هيئة استشاريّة علميّة محكّمة في مجلّة "قراءات" العلميّة المحكّمة، الصّادرة عن كليّة الآداب واللّغات، جامعة معسكر، الجزائر.

٤٥- عضو مجلس كبار النّقاد العرب.

٤٦- عضو ومندوبة دوليّة في منظّمة السّلام والصّداقة الدّوليّة، الدّنمارك.

٤٧- عضو مجلس الكتّاب والأدباء والمثقّفين العرب.

٤٨- مديرة فرع مكتب عمّان/ الأردن لمنظّمة الضّمير العالميّ لحقوق الإنسان، سيدني، استراليا.

٤٩- مديرة تحرير مجلّة "وجهات" العلميّة المحكّمة، الصّادرة عن مؤسّسة مليطان للبحوث والدّراسات والإنماء الثّقافيّ.

٥٠- مديرة فرع البيت الثّقافيّ العربيّ في الهند لدى المملكة الأردنيّة الهاشميّة.

٥١- عضو شرف في رابطة مبدعي تبوك.

٥٢- عضو هيئة تحرير في المجلّة العالمية " Multicultural Echoes Literary Magazine" الصّادرة عن جامعة شيكاغو، ولاية كاليفورنيا، الولايات المتّحدة الأمريكيّة.
٥٣- عضو هيئة استشاريّة في مجلّة "الأطروحة" العراقية العلميّة المحكّمة.
٥٤- عضو الهيئة الاستشاريّة الدّوليّة في مجلّة "الأطروحة" العراقيّة العلميّة المحكّمة.
٥٥- عضو الهيئة الاستشاريّة الدّوليّة في مجلّة "المجمع العلميّ العربيّ الهنديّ"، الصّادرة عن قسم اللّغة العربيّة، جامعة علي جراه، علي جراه، الهند.
٥٦- عضو ومقرّرة لجنة الإعلام والعلاقات العامة في المؤتمر العلميّ الأول لجامعة العبقرية بعنوان "البحث العلميّ في الوطن العربيّ للعلوم الإنسانيّة: منجزات وتحديات وآفاق"، جامعة العبقريّة، المنصورة، مصر، ٢٠١٧
٥٧- عضو في مجلس أمناء مؤسّسة عرار العربيّة للإعلام.
٥٨- النّاطقة الرّسميّة باسم منظّمة السّلام والصّداقة الدّوليّة في مملكة الدّنمارك.
٥٩- عضو الأمانة العامة لتيار التّجديد، رابطة الكتّاب الأردنيين.
٦٠- النّاطقة الرّسميّة باسم منظّمة السّلام والصّداقة الدّوليّة في السّويد.
٦١- عضو تحكيم في مجلّة "البحوث والدراسات الإنسانيّة" المحكمة الصّادرة عن جامعة ٢٠ أوت ١٩٥٥، سكيكدة، الجزائر.
٦٢- عضو هيئة استشاريّة في مجلّة "نقيب الهند" الأدبيّة العلميّة المحكمة، الهند.
٦٣- عضو هيئة تحرير ومستشارة في مجلّة "الصّدى الكنديّة/Thecityecho.ca"
٦٤- عضو هيئة تحرير استشاريّة في "مجلّة إسطنبول للدّراسات العربيّة"، (To Istanbul Journal of Arabic Studies (ISTANBULJAS
٦٥- عضو لجنة الفنون والثّقافة في اتّحاد الخليج العربيّ للتّنمية والتّدريب والاستشارات، مصر، القاهرة.
٦٦- عضو في قاعدة البيانات الوطنيّة للباحثين في الجامعات والمراكز العلميّة، المجلس الأعلى للعلوم والتّكنولوجيا، الأردن.
٦٧- عضو هيئة استشاريّة وهيئة تحكيم في مجلّة "مقاربات العلميّة: مجلّة العلوم والمعرفة المحكمة"، الجزائر

٦٨- عضو هيئة استشاريّة وهيئة تحرير في مجلّة "آفاق الحضارة الإسلاميّة"، إيران.

٦٩- عضو الهيئة الاستشاريّة في المجلّة العلميّة المحكّمة "صوت شرق الهند"، الصّادرة عن قسم اللّغة العربيّة، جامعة غوهاتي، ولاية آسام شرق الهند، الهند.

٧٠- عضو أمانة عامة في تيار التّجديد الثّقافيّ.

٧١- عضو اللّجنة العلميّة لمؤتمر ابن جني الدّوليّ الأول: تطوّر علوم العربيّة بين الأصالة والحداثة، جامعة طبرق، ليبيا.

٧٢- ممثّلة المؤسّسة العربيّة للثّقافة والإعلام في الأردن، استراليا

٧٣- سفيرة دوليّة للسّلام في منظّمة السّلام والصّداقة، منظّمة السّلام والصّداقة، الدّنمارك، السّويد.

٧٤- مديرة ورئيسة قسم الأدب في منارة العرب للثّقافة والفنون، الأردن.

٧٥- عضو الهيئة الاستشاريّة العليا في مجلّة التّجديد الثّقافيّة، الأردن.

٧٦- عضو الهيئة الاستشارية في المجلة العالمية للعلوم الإسلامية/ الهند

٧٧- عضو في تجمع الأدب والإبداع.

٧٨- ممثّلة مركز "التّنور" الثّقافيّ في الأردن/ فنلندا.

٧٩- عضو مجلس أمناء في مؤسّسة عرار العربيّة للإعلام.

٨٠- عضو هيئة استشاريّة علميّة محكمة في مجلّة "هلال الهند" العلميّة المحكّمة الدّوليّة الفصلية، الصّادرة عن تجمع الدكاترة والأساتذة الهنود، نيودلهي، الهند.

الوظائف الأكاديميّة التي شغلتها:

١- دكتورة في الجامعة الأردنيّة، مركز اللّغات.

٢- محاضرة متفرّغة لتدريس الثقافة الوطنيّة، وحدة المتطلبات الجامعيّة، الجامعة الأردنية

٣- محاضرة زائرة في جامعة كاليفورنيا، لوس أنجلوس، الولايات المتّحدة الأمريكيّة، نيسان ٢٠١٥

٤- محاضرة زائرة في جامعة جواهر لآل نهرو، بالتّعاون مع مركز الدّراسات العربيّة والإفريقيّة لجهودي النّقديّة والإبداعيّة، الهند، ٢٠١٦

٥- محاضرة زائرة في قسم اللّغة العربيّة والفارسيّة، جامعة كولكاتا، الهند، مارس ٢٠١٦

٦- محاضرة زائرة في قسم اللّغة العربيّة في الجامعة المليّة الإسلاميّة، الهند، نيسان ٢٠١٦

٧- محاضرة زائرة في قسم اللّغة العربيّة في الجامعة الإسلاميّة للعلوم والتّكنولوجيا، كشمير، الهند، نيسان ٢٠١٦

٨- أستاذة زائرة لمرحلة الماجستير، وتدريس مساق المناهج النّقديّة المعاصرة وتعليميّة اللّغة العربيّة، قسم اللّغة العربيّة، جامعة مصطفى اسطمبولي، الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة، مايو ٢٠١٥

٩- محاضرة في جامعة اسطنبول، اسطنبول، الجمهوريّة التّركيّة عن الأدب الفلسطينيّ والأردنيّ، تشرين الأوّل ٢٠١٥

١٠- أستاذة زائرة لمرحلة الماجستير، إعطاء محاضرات في مساق المناهج النّقديّة المعاصرة وتعليميّة اللّغة العربيّة، قسم اللّغة العربيّة، جامعة معسكر، الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة، آذار٢٠١٤

١١- محاضرة غير متفرّغة لتدريس اللغة العربيّة لطلبة أكاديميّة الأمير حسين بن عبد الله الثّاني للحماية المدنيّة، الأردن، ٢٠١٢- ٢٠١٣

١٢- محاضرة متفرّغة لتدريس العربيّة لغير النّاطقين بها في الجامعة الأردنيّة، مركز اللّغات.

١٣- محاضرة غير متفرّغة في الجامعة الأردنيّة، مركز اللّغات.

١٤- محاضرة غير متفرّغة في قسم اللّغة العربيّة، الجامعة الأردنيّة.

١٥- محاضرة غير متفرّغة لتدريس الدّراسات العليا في جامعة الشّرق الأوسط للعام الدّراسيّ ٢٠١١- ٢٠١٢

١٦- معلّمة للّغة العربيّة للمراحل الأساسيّة العليا لمدة سبع سنوات، في الأردن.

١٧- معلّمة للدّراما الهادفة للطّلبة الموهوبين لمدّة أربع سنوات، في الأردن.

١٨- عضو في الهيئة الاستشارية لمجلة الدراسات اللّغويّة والأدبيّة المحكّمة، الصّادرة عن قسم اللغة العربية وآدابها، كليّة معارف الوحي والعلوم الإنسانيّة، ماليزيا.

الوظائف غير الأكاديميّة التي شغلتها:

١- مراسلة لمجلة الجسرة الثّقافيّة في قطر.

٢- لها عامود أسبوعيّ ثابت في صحيفة الدّستور الأردنيّة.

٣- لها عامود أسبوعيّ ثابت في صحيفة أبعاد متوسطيّة المغربيّة.
٤- أمين عام لجائزة مؤسّسة الورّاق للنّشر والتّوزيع للعام ٢٠٠٩
٥- لها عامود ثابت في صحيفة الرّائد السّودانيّة.
٦- لها عامود ثابت في مجلّة أصداء الفلكيّة في الإمارات العربيّة المتّحدة.
٧- لها عامود ثابت في مجلّة رؤى السّعوديّة.
٨- لها عامود ثابت في مجلّة الحكمة العراقيّة.
٩- ممثّلة منظّمة النّسوة العالميّة في الأردن.
١٠- مراسلة لمجلّة النّجوم، وصحيفة الأنوار والتّلغراف النّاطقات بالعربيّة في سيدني، استراليا.
١١- لها عامود ثابت في صحيفة التّلغراف في سيدني، استراليا.
١٢- لها عامود ثابت في صحيفة حقّ العودة الفلسطينيّة.
١٣- لها عامود ثابت في صحيفتي "بناة الوطن" و"المقاول الأردنيّ" الأردنيتين.
١٤- ممثّلة مؤسّسة "جولدن دزرت" Golden desert Foundation البولنديّة في الشّرق الأوسط.
١٥- المنسّقة الرّسميّة في الأردن لمركز التّأهيل وحماية الحرّيات الصّحافيّة CTPJF
١٦- مديرة فرع منظّمة كتّاب بلا حدود في الأردن.
١٧- مديرة فرع دار القصّة العربيّة العراقيّة في الأردن.
١٨- مديرة فرع لجنة مهرجان العنقاء الذّهبيّة الدّوليّة في الأردن.
١٩- المشرفة على الصّفحات الثّقافيّة (رياض الأدب وبستان الشّعر) في موقع النّاس الإلكترونيّ.
٢٠- لها عامود ثابت تحت اسم "شمس ونور ومطر" في صحيفة الاتّحاد، الصّحيفة المركزية للاتّحاد الوطنيّ الكردستانيّ.
٢١- رئيسة القسم الثّقافيّ في وكالة كرم الإخباريّة.
٢٢- ممثّلة لرابطة النّهر الخالد الأدبيّة، ومديرة لمكتبها في عمّان.
٢٣- المستشارة لمبادرة "حياتك بتهمنا" التي أطلقتها مجموعة "المستقبل المزدهر" في عام ٢٠١٤
٢٤- لها عامود ثابت أسبوعيّ في صحيفة "النّجاح" الجزائريّة بعنوان "نور ونار".

٢٥- نائب لرئيس مجلس الإدارة في جريدة "رأي الأمة" المصريّة، ورئيسة قسم الأدب والفنون ومحرّرة صحفيّة فيها.
٢٦- صحفيّة في جريدة " رأي الأمة" المصريّة.
٢٧- عضو هيئة تحرير في مجلّة "أوراق" الصّادرة عن رابطة الكتاب الأردنيين، ٢٠١٥-٢٠١٧
٢٨- رئيسة اللّجنة العلميّة في مجلّة "المشاهد" الصّادرة عن مركز البحوث الإسلاميّة في لكناؤ، الهند.
٢٩- رئيسة فرع الأردن لرابطة الإبداع من أجل السّلام.
٣٠- المستشارة الإعلامية لرابطة الإبداع من أجل السّلام.
٣١- لها عامود أسبوعيّ ثابت في صحيفة "الأضواء" المستقلّة العراقيّة.
٣٢- النّاطقة الرّسميّة باسم منظّمة السّلام والصّداقة الدّوليّة في الأردن.
٣٣- رئيسة فرع الأردن للمنظّمة العالميّة للإبداع من أجل السّلام.
٣٤- المستشارة الإعلامية للمنظّمة العالميّة للإبداع من أجل السّلام.
٣٥- لها عامود ثابت شهريّ في صحيفة المشاهد الهنديّة بعنوان "سنائيّات".

عضوية مجلّات محكّمة:

١- عضو هيئة استشاريّة في "المجلّة العربيّة للجودة وأفضل الممارسات والتّميّز".
٢- عضو هيئة استشاريّة علميّة محكّمة في مجلّة "قراءات" العلميّة المحكّمة، الصّادرة عن كليّة الآداب واللّغات، جامعة معسكر، الجزائر.
٣- مديرة تحرير مجلّة "وجهات" العلميّة المحكّمة، الصّادرة عن مؤسّسة مليطان للبحوث والدّراسات والإنماء الثّقافيّ، ليبيا.
٤- عضو هيئة استشاريّة في مجلّة "المصدر" الإلكترونيّة العلميّة المحكّمة، الصّادرة عن جامعة العبقريّة، مصر.
٥- عضو هيئة استشاريّة في مجلّة "الأطروحة" العراقيّة العلميّة المحكّمة.
٦- عضو الهيئة الاستشاريّة الدّوليّة في مجلّة "المجمع العلميّ العربيّ الهنديّ"، الصّادرة عن قسم اللّغة العربيّة، جامعة علي جراه، علي جراه، الهند.
٧- عضو هيئة استشاريّة في مجلّة "كاليكوت" الصّادرة عن جامعة كاليكوت، كيرالا، الهند.

٨- عضو هيئة استشاريّة دوليّة في مجلّة "مقاربات" الدّوليّة المحكّمة الصّادرة عن جامعة الجلفة، الجزائر.

٩- عضو الهيئة الاستشاريّة الدّوليّة في مجلّة "الأطروحة" العراقيّة العلميّة المحكّمة.

١٠- محكّمة في لجنة تحكيم نصوص البرامج التي ينتجها التّلفزيون الأردنيّ.

١١- عضو هيئة استشاريّة في "مجلّة الهند" الفصليّة المحكّمة، الهند.

الجوائز الأدبيّة والإبداعيّة التي حقّقتها:

١- جائزة المثقف العربيّ عن مجمل إنتاجي النّقديّ والإبداعيّ، مؤتمر القمّة الثّقافيّ العربيّ التّحضيري الأوّل، وزارة الثّقافة العراقيّة ومؤسّسة جائزة العنقاء والمنظّمة العربيّة لحقوق الإنسان في مصر والشّبكة العربيّة للتّسامح وتجمّع عقول وجامعة ابن رشد في هولندا، ميسان، العراق، ٢٠١٨

٢- جائزة كتارا للرّواية العربيّة، فئة رواية الفتيان غير المنشورة، الجائزة الأولى، عن رواية "أصدقاء ديمة" للفتيان، جائزة كتارا للرّواية العربيّة، المؤسّسة العامّة للحي الثّقافيّ- كتارا، الدّوحة، قطر، ٢٠١٨

٣- جائزة هيفاء السّنعوسيّ لكتابة المونودراما، حقل الكتابة المسرحيّة، النّصّ المونودراميّ، الجائزة الثّانيّة، عن مسرحية "وجه ماطر جداً قليلاً"، نادي الفكر والإبداع الكويتيّ، الكويت، ٢٠١٥

٤- جائزة زحمة كتاب للثّقافة والنّشر الدّوليّة، في حقل القصّة القصيرة، مؤسّسة زحمة كتاب للثّقافة والنّشر، القاهرة، مصر، ٢٠١٥

٥- جائزة أفضل صحفيّ في جريدة رأي الأمّة، جريدة رأي الأمّة، القاهرة، مصر، ٢٠١٥

٦- جائزة صلاح هلال الأدبيّة للقصّة القصيرة في الدّورة ١٤ لها، في حقل القصّة القصيرة عن قصّة "منامات السّهاد"، القاهرة، مصر، ٢٠١٥

٧- جائزة مهرجان القلم الحرّ للإبداع العربيّ في الدّورة الخامسة، في حقل القصّة القصيرة عن قصّة "الاستغوار في جهنّم"، الجائزة الأولى، مؤسّسة القلم الحرّ، الفيوم، مصر، ٢٠١٤

٨- جائزة القصّة الومضة العالميّة، في حقل القصّة الومضة، القصص الومضات "حدث في مكان ما"، الاتّحاد العالميّ للشّعراء والمبدعين العرب، القاهرة، مصر، ٢٠١٤

٩- جائزة الشّهيد عبد الرّؤوف الأدبيّة السّنويّة، دورة (يوم الشّهيد) في حقل التّأليف المسرحيّ، عن مسرحيّة "وجه واحد لاثنين ماطرين"، جمعيّة الشّعراء والمفكرين والمبدعين، القاهرة، مصر، ٢٠١٤

١٠- جائزة النّاصر صلاح الدّين الأيوبيّ، جائزة الأديب المرحوم محمد طمليه في القصّة القصيرة عن المجموعة القصصيّة "ناسك الصّومعة"، الجائزة الأولى، بلدية الكرك، الكرك، الأردن، ٢٠١٤

١١- الجائزة التّقديريّة لأجمل كتاب عن رواية "أعشقني"، مؤسّسة العنقاء الدّوليّة، لاهاي- العراق، ٢٠١٣

١٢- جائزة أكثر (٥٠) شخصيّة مؤثّرة في الأردن، الحصول على المرتبة رقم١٩، تحالف اتّحاد منظّمات التّدريب الأردنيّة (Juthro)، عمّان، الأردن، ٢٠١٣

١٣- جائزة العنقاء الذّهبيّة الدّوليّة للمرأة المتميّزة، مهرجان العنقاء الذّهبيّ، لاهاي- ميسان، العراق، ٢٠١٣

١٤- جائزة مؤتمر المرأة العربيّة للعام، جائزة التميّز الإبداعيّ والأكاديميّ والتّأثير عن مجمل إنتاجي الإبداعيّ والنّقديّ، مؤتمر المرأة العربيّة، مركز التّفكير الإبداعيّ، عمّان، الأردن، ٢٠١٢

١٥- جائزة منظّمة كتّاب بلا حدود/ الشّرق الأوسط الثّقافيّة بالتّعاون مع مجلس الأعمال الوطنيّ العراقيّ في حقل القصّة القصيرة، الجائزة الأولى عن قصّة "الضّياع في عيني رجل الجبل"، منظّمة كتّاب بلا حدود، العراق، سوريا، تركيا، إيران، ٢٠١٢

١٦- جائزة كلاويز التّقديريّة للإبداع عن مجمل إنتاجي الإبداعيّ، مهرجان كلاويز، مركز كلاويز الثّقافيّ والإبداعيّ، السّليمانيّة، إقليم كردستان العراق، العراق، ٢٠١١

١٧- جائزة دبي الثّقافيّة للإبداع في دورتها السّابعة في الرّواية عن رواية "أعشقني"، مجلّة دبي الثّقافيّة، دبي، الإمارات العربيّة المتّحدة، ٢٠١٠-٢٠١١

١٨- جائزة أحمد بوزفور للقصّة القصيرة في دورتها التّاسعة، الجائزة الأولى عن قصّة "تقاسيم"، جمعيّة النّجم الأحمر للتّربية والثّقافة والتّنمية الاجتماعيّة في مشروع بلقصيري، بلقصيري، المغرب، ٢٠١١

١٩- جائزة معبر المضيق في دورتها الرّابعة في حقل القصّة القصيرة، الجائزة الأولى عن قصّة "حيث البحر لا يصلّي"، مؤسّسة ثقافة ومجتمع الإسبانيّة، بالتّعاون مع إدارة قصر الحمراء وخنيراليف ومؤسّسة البيسين وجمعيّة اليونسكو من أجل النّهوض بالآداب، غرناطة، إسبانيا، ٢٠١١

٢٠- جائزة جامعة فيلادلفيا التّاسع للمسرح الجامعيّ العربيّ، أحسن نصّ مسرحيّ عن مسرحيّة"يحكى أنّ"، جامعة فيلادلفيا، عمّان، الأردن، ٢٠١٠

٢١- جائزة الشّيخ محمد صالح باشراحيل للإبداع الثّقافيّ العالميّة في دورتها الثّالثة في حقل الرّواية والقصّة القصيرة عن مجمل إبداعي الرّوائيّ والقصصيّ، مؤسّسة الشّيخ محمد صالح باشراحيل، السّعوديّة، ٢٠١٠

٢٢- جائزة الكاتب الشّاب في المسرح، الجائزة التّشجيعيّة في حقل المسرح عن مسرحيتها "البحث عن فريزة"، مؤسّسة عبد المحسن قطان، رام الله، فلسطين، ٢٠٠٩

٢٣- جائزة بصيرا الثّامنة "شهداء الثّورة" في القصّة القصيرة، الأردن، عن قصّة "المفصّل في تاريخ ابن مهزوم وما جادَتْ به العلوم"، بلديّة بصيرا، بصيرا، الأردن، ٢٠١٩

٢٤- جائزة ساقية الصّاوي الإبداعيّة في القصّة القصيرة، عن قصّة "جالاتيا مرة أخرى"، مؤسسّة الصّاويّ الثّقافيّة، القاهرة، مصر، ٢٠٠٩

٢٥- جائزة أدب العشق لوكالة سفنكس للتّرجمة والنّشر، عن قصّة "نفس أمّارة بالعشق"، وكالة سفنكس للتّرجمة والنّشر القاهرة، مصر، ٢٠٠٩

٢٦- جائزة شرحبيل بن حسنة للإبداع، الجائزة الأولى، حقل قصّة الأطفال عن قصّة "زرياب"، بلدية إربد، إربد، الأردن، ٢٠٠٨

٢٧- جائزة جمعيّة جدة للثّقافة والفنون للمسرح، الجائزة الأولى عن مسرحيّة "دعوة على العشاء"، جمعيّة جدة للثّقافة والفنون للمسرح، وزارة الثّقافة، جدّة، السّعوديّة، ٢٠٠٨

٢٨- جائزة مجلة ملامح ثقافية في حقل المجموعة القصصيّة المخطوطة عن مجموعة "عام النّمل"، مكتبة سلمى الثّقافيّة، تطوان، المغرب، ٢٠٠٨

٢٩- جائزة أفضل رسالة حبّ، الجائزة الأولى عن رسالة بعنوان "باسم حبّي لكِ"، مجلة سيّدتي، السّعوديّة، ٢٠٠٨

٣٠- جائزة أنجال هزّاع آل نهيان لأدب الأطفال، حقل قصّة الأطفال في دورتها العاشرة عن قصّة "صاحب القلب الذّهبيّ"، الإمارات العربيّة المتّحدة، ٢٠٠٧

٣١- جائزة الحارث بن عمير الأزديّ للإبداع في دورتها السّادسة، الجائزة الأولى في حقل القصّة القصيرة عن قصّة "حكاية لكلّ الحكايات"، بلدية بصيرا، بصيرا، الأردن، ٢٠٠٧

٣٢- جائزة الجامعة الهاشميّة لكتابة النّصّ المسرحيّ، الجائزة الأولى عن المسرحيّة المخطوطة "يُحكى أنّ"، الجامعة الهاشميّة، الزّرقاء، الأردن، ٢٠٠٧

٣٣- جائزة الكاتب الشّاب في القصّة القصيرة، الجائزة الأولى عن المجموعة القصصيّة "عينا خضر"، مؤسّسة عبد المحسن قطّان، رام الله، فلسطين، ٢٠٠٦

٣٤- جائزة النّاصر صلاح الدّين الأيوبيّ عن أحسن نصّ مسرحيّ في دورتها الثّالثة، الجائزة الأولى، عن مسرحيّة "ضيوف المساء"، بلديّة إربد، إربد، الأردن، ٢٠٠٦

٣٥- جائزة جمعيّة مكافحة إطلاق العيارات النّاريّة في القصّة القصيرة، الجائزة الأولى عن قصّة "رسالة عاجلة"، جمعيّة مكافحة إطلاق العيارات النّاريّة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٦

٣٦- جائزة الشّارقة للإبداع العربيّ عن المجموعة القصصيّة "الكابوس"، المركز الأول، دائرة الثّقافة والإعلام، حكومة الشّارقة، الشّارقة، الإمارات العربيّة المتحدة، ٢٠٠٥

٣٧- جائزة دار ناجي نعمّان للثّقافة عن السّيرة الغيرية للأطفال، قصّة الأطفال "زرياب"، دار ناجي نعمّان للنّشر والتّوزيع، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦

٣٨- جائزة الجامعة الأردنيّة بالمركز الأول بلقب مسرحي الجامعة عن أحسن نصّ مسرحي "ستة في سرداب"، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٦

٣٩- جائزة ساقية الصّاوي في القصّة القصيرة عن قصة "الغرفة الخلفيّة"، القاهرة، مؤسّسة ساقية الصّاوي الثّقافيّة، القاهرة، مصر، ٢٠٠٦

٤٠- جائزة البجراويّة لأحسن بحث علميّ عن بحث بعنوان "مقاربة بين رسالة الغفران للمعرّي والكوميديا الإلهيّة لدانتي"، اتّحاد المرأة السّودانيّة والخرطوم عاصمة للثّقافة العربيّة، الخرطوم، السّودان، ٢٠٠٥

٤١- جائزة النّاصر صلاح الدّين الأيوبيّ في دورتها الثّانية عن المجموعة القصصيّة "أرض الحكايا"، بلديّة الكرك، الكرك، الأردن، ٢٠٠٥

٤٢- جائزة الدّكتورة سعاد الصّباح في القصّة القصيرة عن المجموعة القصصيّة "احكِ لي حكاية"، دار سعاد الصّباح للنّشر والتّوزيع، الكويت، الكويت، ٢٠٠٥

٤٣- جائزة لقب قاصّة الجامعة الأردنيّة عن قصّة "حكاية"، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٥
٤٤- جائزة المسابقة الثّقافيّة + الدّرع الثّقافي لرئيس الجامعة الأردنيّة، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٥
٤٥- جائزة النّاصر صلاح الدّين الأيوبيّ عن رواية "السّقوط في الشّمس"، بلديّة الكرك، الكرك، الأردن، ٢٠٠٥
٤٦- جائزة أدباء المستقبل عن قصّة "سداسيّة الحرمان"، أسرة أدباء المستقبل، عمّان، الأردن، ٢٠٠٥
٤٧- جائزة جامعة مؤتة في القصّة القصيرة، عمادة شؤون الطّلبة، جامعة مؤتة، جامعة مؤتة، مؤتة، الأردن، ٢٠٠٤-٢٠٠٥
٤٨- جائزة الكتابة المسرحيّة، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٥- ٢٠٠٦
٤٩- جائزة رابطة الأدب الإسلاميّ للقصّة القصيرة عن قصّة "عينا خضر"، رابطة الأدب الإسلاميّ، عمّان، الأردن، ٢٠٠٤
٥٠- جائزة ولقب الجامعة الأردنيّة في حقل القصّة القصيرة عن قصّة "الحكاية"، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٤
٥١- جائزة ولقب الجامعة الأردنيّة في حقل الخاطرة عن خاطرة "إليكَ"، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٤
٥٢- جائزة ولقب الجامعة الأردنيّة في حقل نهاية القصّة القصيرة عن قصّة "حدث ذات مساء"، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٤
٥٣- جائزة قسم اللّغة العربيّة في القصّة القصيرة عن قصّة "كرنفال الأحزان"، قسم اللّغة العربيّة، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٤
٥٤- جائزة أدباء المستقبل للقصّة القصيرة عن قصّة "احكِ لي حكاية"، أسرة أدباء المستقبل عمّان، الأردن، ٢٠٠١

الجوائز الأدبيّة والإبداعيّة التي رفضت قبولها:

١- رفضتْ رسميّاً ترشيحها لجائزة "الأردن أفضل: جائزة أفضل المثقّفين" للعام ٢٠١٣، جمعيّة الجنوب الأردنيّة، الأردن، ٢٠١٤

الاستحقاقات والأوسمة والدّروع والتّكريمات:

١- تكريم من ملتقى مأدبا الثّقافيّ وملتقى أحباب مأدبا الثّقافيّ ورعاية مدير سياحة مأدبا وائل جعنيني ومدير ثقافة مأدبا فراس المصريّ، جمعيّة الشّابات المسيحيّات، مأدبا، الأردن، ٢٠٢٠/٢/١٣

٢- تكريم مدير دائرة المكتبات العامّة في إطلاق برنامج "كتاب ومبدع وقارئ" في حفل إشهار "سيلفي مع البحر"، دائرة المكتبات العامّة، عمّان، الأردن، ٢٠٢٠/١/٢٥

٣- تكريم من الجامعة الأردنية في الحفل السّنويّ الأوّل لتكريم الباحثين المتميزين في الجامعة الأردنيّة، الجامعة الأردنية، عمّان، الأردن، ٢٠١٩/١/٥

٤- تكريم من منارة العرب للثقافة والفنون لجهودي في إثراء الحركة الأدبية، المكتبة الوطنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠١٩/١٢/١٤

٥- تكريم من جامعة العلوم الإسلاميّة العالميّة لتبرعي لها بكتب ومراجع ومصادر، جامعة العلوم الإسلاميّة العالميّة، عمّان الأردن، ٢٠١٩/١٠/٢٧

٦- نادي الجسرة الثقافيّ والاجتماعي بدرعه، على جهودي الإبداعيّة والأكاديميّة، نادي الجسرة الثّقافيّ الاجتماعي، الدّوحة، قطر، ٢٠١٩/١٠/١٤

٧- تكريم من نادي الجسرة الثقافيّ والاجتماعي بدرعه، على جهودي الإبداعيّة والأكاديميّة، نادي الجسرة الثّقافيّ الاجتماعي، الدّوحة، قطر، ٢٠١٩/١٠/١٤

٨- تكريم من رئيس الجامعة الأردنيّة عبد الكريم القضاة، وجمعيّة التّجديد للثّقافة والإعلام، على جهودي الإبداعيّة والأكاديميّة، المكتبة الوطنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠١٩/٧/٧

٩- تكريم على منجزي الإبداعيّ والأكاديميّ وعلى إدارتي لقسم الأدب في منارة العرب للثّقافة والفنون، في معرض وملتقى منارة العرب للثّقافة والفنون الدّوليّ الأوّل بالتّعاون مع دائرة المكتبة الوطنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠١٩/٧/٤

١٠- تكريم من المؤتمر التّربويّ الثّاني: كلّ معلّم معلّم لغة"، لجهودي الإبداعيّة والأكاديميّة والنّقديّة، ولحصولي على جائزتي كتارا للرّواية العربيّة عن روايتها "أصدقاء ديمة"، وجائزة المثّقف العربيّ للعام ٢٠١٨ عن مجمل منجزي الأدبيّ والنّقديّ والفكري، مجموعة مدارس الجامعة، مدارس الجامعة وجامعة عمّان الأهليّة، عمّان، الأردن، ٢٠١٩/٤/٢٠

١١- تكريم تيار التّجديد الثّقافيّ الأردني بمناسبة حصولي على جائزة كتارا في الرّواية العربيّة للعام ٢٠١٨ عن رواية الفتيان المخطوطة "أصدقاء ديمة" وجائزة المثقف العربيّ، عمّان، الأردن، ٢٠١٩/٢/١٥

١٢- تكريم أكاديميّات أردنيات بمناسبة حصولي على جائزة كتارا في الرّواية العربيّة للعام ٢٠١٨ عن رواية الفتيان المخطوطة "أصدقاء ديمة" وجائزة المثقف العربيّ، عمّان، الأردن، ٢٠١٩/٢/١٦

١٣- تقدير من الدّرجة العليا مع مرتبة الشّرف من مؤسّسة عرار العربيّة للإعلام لجهودي العربيّة والوطنيّة في دعم الثّقافة والأدب، عمّان، الأردن، ٢٠١٩/١/١

١٤- تكريم + درع الجامعة الأردنيّة بمناسبة حصولي على جائزة كتارا في الرّواية العربيّة للعام ٢٠١٨ عن رواية الفتيان المخطوطة "أصدقاء ديمة"، برعاية الأستاذ الدكتور عبد الكريم القضاة رئيس الجامعة الأردنيّة، الأردن، عمّان ٢٠١٨/١٢/٣

١٥- تكريم + ندوة أدبية حول تجربتي الرّوائيّة على هامش حصولي على جائزة كتارا في الرّواية العربيّة للعام ٢٠١٨ عن رواية الفتيان المخطوطة "أصدقاء ديمة"، شعبة تعليم العربيّة للنّاطقين بغيرها، عمّان، الأردن، ٢٠١٨/١١/١٤

١٦- تكريم لي لفوزي بجائزة كتارا من جمعيّة الفيحاء+ منارة العرب للثّقافة والفنون، عمّان، الأردن، ٢٠١٨/١١/١٣

١٧- تكريم + درع وزارة الثّقافة والشّباب الأردنيّة بمناسبة حصولي على جائزة كتارا في الرّواية العربيّة للعام ٢٠١٨ عن رواية الفتيان المخطوطة "أصدقاء ديمة"، برعاية وزير الثّقافة والشّباب الأردنيّ د. محمد أبو رمان، المكتبة الوطنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠١٨/١٠/٣٠

١٨- تكريم من مبادرة "شكراً لها التّقديريّة للنّساء الرّياديّات المتميّزات" على جهودي العلميّة والإبداعيّة والعلميّة، جاليري الفينيق للفنون والمركز العالميّ للتّدريب والاستشارات، تتمثّل المبادرة في د. عائشة الخواجا الرّازم، ود. ندى هارون، والمعماريّة التّشكيليّة ميس الرّازم، جاليري الفينيق، عمّان، الأردن، ٢٠١٧/٩/٢٣

١٩- تكريم في مبادرة "أكرموهم" للأم المثالية بمناسبة عيد الأم، مبادرة "أكرموهم" بدعم من باب الخير للعمل التّطوعيّ، عمّان، الأردن ٢٠١٧/٣/٢٣

٢٠- تكريم من جمعيّة وادزا للثّقافة والإبداع والتّنمية، بتاويرت، المغرب، شهر ٧ / ٢٠١٧

٢١- تكريم في جامعة جواهر لآل نهرو بالتّعاون مع مركز الدّراسات العربيّة والإفريقيّة لجهودي النّقديّة والإبداعيّة، نيودلهي، الهند ٧/ ٢٠١٦/٤

٢٢- امرأة الأسبوع في برنامج سيدتي، قناة روتانا الخليجية، الإمارات العربيّة المتّحدة، شهر ١ للعام ٢٠١٥

٢٣- تكريم برعاية ملكية/ الأميرة آية بنت فيصل بمناسبة عيد الأمّ، مركز زها الثّقافيّ، عمّان، الأردن، ٢٠١٥

٢٤- حاصلة على لقب الأم المثاليّة المختارة من قبل مجلس الكتّاب والأدباء والمثقّفين العرب لدوري المتميّز والفعال في بناء أجيال ناجحة تعمل على تقدّم ورقي الوطن، مصر، ٢٠١٥

٢٥- مؤتمر عن أدب سناء الشّعلان تحت عنوان "الرّواية العربيّة والتاريخ: آسيا جبّار وسناء الشعلان"، قسم الآداب واللّغات، جامعة معسكر، معسكر، الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطية الشعبية، ١٨ مايو ٢٠١٥

٢٦- تكريم من أسرة نجوم العربيّة تحت شعار" أبرز شخصيّة أدبيّة أردنيّة للعام ٢٠١٣"، فندق مطار الملكة علياء، عمّان، الأردن، ٢٠١٤

٢٧- تكريم من الأستاذ الدّكتور عبد القادر الخالديّ رئيس جامعة معسكر في الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة تقديرا لتميّزي الأكاديميّ والإبداعيّ، جامعة معسكر، الجزائر، ٢٠١٤

٢٨- تكريم من جامعة معسكر في الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة لدوري الرّيادي النّسويّ ضمن فعاليّات احتفال الجامعة بيوم المرأة ٣/٨، جامعة معسكر، الجزائر، ٢٠١٤

٢٩- درع وتكريم من حزب مصر المستقبل في مهرجانه السّنويّ تقديراً لدوري في العمل العام الخدميّ والاجتماعيّ ومساهمتي البنّاءة في إثراء العلم السّياسيّ، القاهرة، مصر، ٢٠١٤

٣٠- حاصلة على نجمة السّلام من منظّمة السّلام والصّداقة الدّوليّة في مملكة الدّنمارك PEACE ANDFRIENDSHIP INTERNATIONAL ORGANIZATION، الدّنمارك، ٢٠١٤

٣١- الدّرع التّكريميّ للسّفارة العراقيّة في الأردن على حسن التّعاون مع المؤسّسات العراقيّة وعظيم الشّعور بالمسؤوليّة اتّجاه العراق، عمّان، الأردن، ٢٠١٣

٣٢- تكريم ووثيقة شكر من السّفير البلغاريّ في عمّان "ألكسندر كوفاتشيف" على جهودي في دعم الثّقافة البلغاريّة والتّواصل معها، عمّان، الأردن، ٢٠١٣

٣٣- مهرجان تكريمي لي في ثانوية الفحيص للبنات، بمشاركة رسميّة من وزارة التّربية والتّعليم الأردنيّة تقديراً لدوري الإبداعيّ والثّقافيّ وحصولي على الكثير من الجوائز الإبداعيّة، الفحيص، الأردن، ٢٠١٣

٣٤- درع الملحقية الثّقافيّة العراقيّة تقديراً لدعمي للأدب العراقيّ والكرديّ، عمّان، الأردن، ٢٠١٢

٣٥- درع مهرجان الفحيص في دورته الثّانية والعشرين، الفحيص، الأردن، ٢٠١٢

٣٦- درع المنبر الثّقافيّ لخالد شفيق المنيزل، عمّان، الأردن، ٢٠١٢

٣٧- درع وزير الثّقافة العراقيّة للتّميّز والإبداع، بغداد، العراق، ٢٠١٢

٣٨- درع مهرجان كلاويز للتّميّز في دورته السّادسة عشرة، مركز كلاويز الثّقافيّ والإبداعيّ، السّليمانيّة، إقليم كردستان العراق، ٢٠١٢

٣٩- درع مهرجان كلاويز للتّميّز في دورته الخامسة عشرة، مركز كلاويز الثّقافيّ والإبداعيّ، السّليمانيّة، إقليم كردستان العراق، ٢٠١١

٤٠- درع " النّجوم" للتميّز الإبداعيّ والإعلاميّ من مجموعة صحف ومجلات: النّجوم والتّلغراف والأنوار للصّحافة، سيدني، استراليا، ٢٠١٠

٤١- مهرجان تكريمي وأمسية قصصيّة من نادي الوحدة الاجتماعي والثّقافيّ والرياضي، مأدبا، الأردن، ٢٠١٠

٤٢- درع الجامعة الأردنيّة لعضو هيئة التّدريس المتميّز إبداعياً وأكاديمياً، ضمن حفل حصاد عمادة البحث العلميّ، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٩

٤٣- حاصلة على لقب" واحدة من أنجح ٦٠ امرأة عربيّة" ضمن الاستفتاء العربيّ الذي أجرته مجلّة "سيدتي" الصّادرة باللّغة العربيّة واللّغة الانجليزية، السّعوديّة، ٢٠٠٨

٤٤- درع الجامعة الأردنيّة لعضو هيئة التّدريس المتميّز إبداعيّاً وأكاديميّاً، ضمن حفل حصاد عمادة البحث العلميّ، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٧

٤٥- درع الجامعة الأردنيّة لطالب الدّراسات المتميّز إبداعياً وأكاديمياً، ضمن حفل حصاد عمادة البحث العلميّ، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٦

٤٦- درع رئيس الجامعة الأردنيّة للطّالب المميّز أكاديمياً وإبداعياً، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٥

المؤتمرات التي شاركت فيها:

١- عضو اللّجنة العلميّة في المؤتمر الدّولي (بناء السّلام ومنع الإبادة الجماعيّة)، جامعة التنمية البشريّة، السّليمانيّة، إقليم كردستان العراق، العراق، ١٥-١٦/١٢/٢٠٢١

٢- إطلاق مشروع المجاورة الثّقافيّة مع الأديب العراقيّ المهجريّ عباسٍ داخل حسن عبر استضافته في مجاورة مع د. سناء شعلان في الأردن لمدة ٤٥ يوما، عمان، الأردن، ١/١/٢٠٢٠ إلى ١٥/٢/٢٠٢٠

٣- الورشة التّدريبيّة لمدرسي العربيّة في المرحلة الثّانويّة العليا في ولاية كيرالا الهنديّة في مدينة كوتشي، ضيفة شرف، ومشاركة الكترونيّة بعنوان "اللّغة العربيّة ومصائرها"، جامعة مهاراجاس إرناكلم، نظّمتها دائرة المدارس الثّانويّة العليا في إدارة التّربية والتّعليم التّابعة لحكومة كيرالا، الهند، ١٣-١٤/ ١١/ ٢٠١٩ إلى ٨/ ٢/ ٢٠٢٠

٤- النّدوة الوطنيّة بعنوان "إبداعات المرأة في الأدب العربيّ الحديث"، مشاركة الكترونية عبر تقديم كلمة افتتاحيّة المؤتمر بعنوان "رحلتي مع الأدب"، الكليّة الحكوميّة بكاسركود، كيرلا، الهند، ١٣-١٤/ ١١/ ٢٠١٩

٥- مهرجان كتارا للرّواية العربيّة الدورة الخامسة، وإشهار روايتي "أصدقاء ديمة" الصادرة عن جائزة كتارا، المؤسّسة العامّة للحي الثّقافي- كتارا، قطر، ١٣- ١٦/١٠ / ٢٠١٩

٦- مؤتمر بعنوان "المؤتمر التّربويّ الثّاني: كلّ معلّم معلّم لغة"، تقديم كلمة المؤتمر، وقدّمت ورقة عمل بعنوان "اللّغة عمليّة تفاعليّة تواصليّة"، مجموعة مدارس الجامعة، مدارس الجامعة وجامعة عمّان الأهليّة، عمّان، الأردن، ٢٠/ ٤/ ٢٠١٩

٧- مهرجان كتارا للرّواية العربيّة الدورة الرابعة، ضيفة شرف وفائزة بالجائزة الأولى في حقل رواية الفتيان غير المنشورة، المؤسّسة العامّة للحي الثّقافي- كتارا، قطر، ١٥- ١٧/١٠ / ٢٠١٨

٨- مجاورات ثقافية وأكاديميّة وحقوقيّة في سويسرا وألمانيا (مقاطعة دوسلدورف) وهولندا واليونان في صيف عام ٢٠١٨

٩- الورشة الإبداعيّة للطّلبة الفائزين على مستوى المملكة في مسابقة الإبداع الأدبي (الشّعر والقصّة والمقالة والخطابة)، مشاركة بإعطاء ورشة عمل حول فنّ كتابة المقالة، وزارة التّربية والتّعليم، إدارة النّشاطات التّربويّة، مدرسة القادسيّة الثّانويّة، طبربور، الأردن، ٢٢/ ٥/ ٢٠١٧

١٠- ندوة بعنوان "التجربة الإبداعيّة لسناء الشعلان"، مشاركة بشهادة إبداعيّة، قسم الصّيدلة، جامعة العلوم والتّكنولوجيا، إربد، الأردن، ٦/ ٤/ ٢٠١٧

١١- ندوة بعنوان "الأدب النّسويّ في الأردن"، مشاركة بورقة عمل بعنوان "تجربتي في كتابة الرّواية: رواية أعشقني أنموذجاً"، قسم اللّغة العربيّة، كلّيّة الآداب، جامعة الطّفيلة التّقنيّة، الأردن، ١٢/ ٢٠١٦

١٢- ندوة دولية "التّقريب بين المذاهب وتجليّاته في الفكر والآداب عبر العصور المغوليّة والبريطانيّة والهند المستقلّة"، ضيفة شرف وإدارة جلسات، قسم اللّغة العربيّة والفارسيّة في جامعة كولكتا بالتّعاون مع المؤسّسة القطبيّة للمنحة الدّراسيّة، كولكتا، الهند، ٢٧- ٢٨/ ٩ / ٢٠١٦

١٣- ندوة دولية "نهرو وآزاد والدول العربيّة والفارسيّة"، المشاركة بورقة عمل بعنوان "تأثير جواهر لآل نهرو ومولانا آزاد في الأدب العربيّ"، قسم اللّغة العربيّة والفارسية في جامعة كولكتا بالتّعاون مع معهد مولانا أبي الكلام آزاد للدّراسات الأسيويّة، جامعة كولكتا، الهند، ٣٠- ٣١ مارس ٢٠١٦

١٤- مؤتمر"الاتّجاهات المعاصرة في الأدب العربيّ الحديث"، المشاركة بورقة عمل بعنوان "التّجريب في الرّواية الأردنيّة: السّرد الفنتازيّ مساراً"، جامعة جواهر لال نهرو - مركز الدّراسات العربيّة والإفريقية واتّحاد أستاذة وعلماء اللّغة العربيّة لعموم الهند، نيودلهي، الهند، ٢٨ آذار ٢٠١٦ إلى ٣ نيسان ٢٠١٦

١٥- المؤتمر الدّوليّ التّاسع للجمعيّة الأسيويّة لأساتذة اللّغة والأدب الإسبانيّ: IX Congreso Internacional de la Asociación "Asiática de Hispanistas، الجمعيّة الأسيويّة لأساتذة اللّغة والأدب الإسبانيّ وقسم اللّغة الإسبانيّة بالتّعاون مع المعهد الثّقافيّ الإسبانيّ، جامعة جولالونكورن، بانكوك، تايلند، ٢٢- ٢٤ يناير ٢٠١٦

١٦- الملتقى الوطنيّ لجامعة مصطفى اسطمبولي تحت عنوان "الرّواية العربيّة والتّاريخ: آسيا جبّار وسناء الشّعلان"، قسم الآداب واللّغات، جامعة معسكر، الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة، ١٨ مايو ٢٠١٥

١٧- الملتقى الوطنيّ الثاني لجامعة معسكر تحت عنوان "الرّواية العربيّة والتّاريخ"، قسم الآداب واللّغات، جامعة مصطفى اسطمبولي، الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة، ١٧- ١٨ مارس ٢٠١٥

١٨- مؤتمر "تأثير رواية دون كيخوته في العلوم والآداب والفنون العالميّة"، المشاركة بورقة عمل بعنوان" تأثير رواية دون كيخوته في رواية المتشائل لأميل حبيبي"، جامعة كاليفورنيا، لوس أنجلوس، أمريكا، ١٥- ١٧/ ٤ / ٢٠١٥

١٩- مهرجان المربد الشّعريّ الحادي عشر، دورة الشّاعرة لميعة عباس عمارة، مشاركة بحفل توقيع رواية "أعشقني"، العراق، البصرة، وزارة الثّقافة العراقيّة واتّحاد الكتّاب العراقيّين واتّحاد أدباء البصرة، البصرة، العراق ٢٢- ٢٥/١٠ / ٢٠١٤

٢٠- مؤتمر الملتقى الوطنيّ الأوّل بعنوان "معالم التّجريب في الأدب الجزائريّ المعاصر: الوجود والحدود"، مشاركة بورقة عمل بعنوان: "التّجريب في الرّواية الأردنيّة: السّرد الفنتازيّ مساراً: رواية "أَعْشَقُني" أنموذجاً لفنتازيّة الخيال العلميّ: شهادة روائيّة لسناء شعلان"، مديرية الثّقافة لولاية برج بو عريريج، الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة، ٢٩- ٣٠ نيسان ٢٠١٤

٢١- مؤتمر الملتقى الوطنيّ الأول حول الرّواية الجزائريّة في ضوء المناهج النّقديّة المعاصرة، مشاركة بورقة عمل بعنوان: " تقاسيم: شهادة عن تجربة الكتابة الإبداعيّة"، جامعة معسكر، معسكر، الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة، ١٦- ١٧ ديسمبر٢٠١٣

٢٢- مؤتمر"كيف نحقق رؤى جلالة الملك في بناء الأردن الحديث في مجال التّنمية المستدامة، الدورة السّابعة، حضور+عريف الحفل، عمّان، الأردن، ٢٠١٣/١٢/٣

٢٣- مؤتمر كلاويز في دورته الـ ١٧، مشاركة حضور، مركز كلاويز الثّقافيّ والأدبي، السّليمانيّة، إقليم كردستان العراق، العراق، ١٢- ٢٥/ ١١ / ٢٠١٣

٢٤- الملتقى التّحضيريّ لمؤتمر سيدات الأعمال والقيادات النّسائيّة الدّوليّ، المشاركة بورقة عمل بعنوان "المرأة المبدعة والمعيقات المجتمعيّة والتّابوات"، عمّان، الأردن، ١٦+١٧/ ١١/ ٢٠١٣

٢٥- مؤتمر كلاويز في دورته الـ ١٦، مشاركة بورقة عمل، والمتحدّثة باسم الوفود العربيّة المشاركة في المؤتمر، مركز كلاويز الثّقافيّ والأدبي، السّليمانيّة، إقليم كردستان العراق، العراق، ٢٠١٢

٢٦- مؤتمر المرأة العربيّة: قوة التأثير نحو قيادة التّغيير، المشاركة بورقة عمل بعنوان "تجربتي مع النّجاح" مركز التّفكير الإبداعيّ، الأردن، عمّان، ٢٠١٢

٢٧- مؤتمر"نساء حلقات تعاون ومشاركة في ثقافة وتاريخ أمريكا اللاتينيّة ومنطقة الكاريبي"، المشاركة بورقة عمل بعنوان "الإنتاج النّصّيّ والفنّيّ للمرأة: دراسة مقارنة بين المبدعة في أمريكا اللاتينية والمرأة العربيّة: الذّات والآخر والصّراع": مقارنة بين سيرة فدوى طوقان "رحلة جبليّة رحلة صعبة" وسيرة إيزابيل الليندي "باولا " أنموذجا، كازا دي لاس أمريكاس، كوبا، شباط ٢٠١٢

٢٨- مؤتمر حماية الصّحفيين في الحالات الخطيرة في دورته الأولى، مشاركة في صياغة خطّة لحملة دوليّة لجلب التأييد من أجل تبنّي توصيات المؤتمر، اللّجنة الوطنيّة لحقوق الإنسان، الدّوحة، قطر، كانون الثّاني ٢٠١٢

٢٩- مهرجان تقليد وسام العلم والآداب والفنون الذّهبيّ، ضيفة شرف، القصر الجمهوريّ السّودانيّ، الخرطوم، السّودان، ١- ٤/ ١٠/ ٢٠١١

٣٠- مؤتمر كلاويز في دورته الـ ١٥، مشاركة بورقة عمل وكلمة باسم الوفود المشاركة في حفل الافتتاح، مركز كلاويز الثّقافيّ والأدبيّ، السّليمانيّة، إقليم كردستان العراق، العراق، ٢٠١١

٣١- مؤتمر" الواقع والواقعيّة في مدن العصور الوسطى" في دورته الـ ٥٧، المشاركة بورقة عمل مشتركة مع د. وائل ربضي بعنوان "تقاطع حكايات الجنس في ألف ليلة وليلة حكايات الفابيلو في العصور الوسطى"، جامعة تريست، مدينة تريست، إيطاليا، ٢٠١١

٣٢- المؤتمر الفرانكوفونيّ الأردنيّ الدّوليّ الثاني "تلقّي ألف ليلة وليلة في حقول العلوم الإنسانية عالميًّا"، المشاركة بورقة عمل بعنوان "توظيف ألف ليلة وليلة في مسرحيّة (الملك هو الملك) لسعد الله ونّوس"، جامعة آل البيت، الأردن، ٢٠١١

٣٣- المؤتمر العلميّ التّربويّ السّادس تحت شعار "بالتربية والعلم نبني عراقاً موحّداً"، المشاركة بورقة عمل بعنوان "مساحة التّوتر بين الانتظار والخيبة عند القاصّ العراقيّ فرج ياسين"، جامعة تكريت، كليّة البنات، تكريت، العراق، ٢٠١١

٣٤- مؤتمر كلاويز في دورته الـ ١٥، مشاركة بإدارة الجلسات، وتقديم كلمة الوفود العربيّة، مركز كلاويز الثّقافيّ والإبداعيّ، السّليمانيّة، إقليم كردستان العراق، العراق، ٢٠١١

٣٥- مهرجان أهل البحر، مشاركة حضور فعاليّات، تنظيم جماعة أهل البحر الثّقافيّة الرّياضيّة، اللاذقيّة، سوريا، ٢٠١٠

٣٦- مؤتمر كلاويز في دورته الـ ١٤، مشاركة بورقة عمل بعنوان: "الفنتازيا رداءً للتثوير في التّجربة القصصيّة عند محيي الدين زنكنة"، مركز كلاويز الثّقافيّ والإبداعيّ، السّليمانية، إقليم كردستان العراق، العراق، ٢٠١٠

٣٧- مؤتمر "المدائن الأولى: أرخبيل مفرد باستعارات شتّى"، حلقة الفكر العربيّ، فاس، المغرب، المشاركة بورقة عمل بعنوان "الألم بطل في رواية (معذبتي) لبنسالم حميّش"، فاس، المغرب، ٢٠١٠

٣٨- مؤتمر دهوك الثّقافيّ الثّالث في كردستان العراق، المشاركة بورقة عمل بعنوان "تجربتي مع كتابة القصّة القصيرة+ مشاركة قصصيّة"، اتّحاد كتّاب الكرد، دهوك، إقليم كردستان العراق، العراق، ٢٠١٨

٣٩- المؤتمر الأول لمعلمي اللّغة العربيّة في استراليا، الضّيف العام للمؤتمر، والمشاركة بورقة عمل بعنوان "المعلم عرّاب اللّغة العربيّة الأخير"، سيدني، استراليا، ٢٠١٠

٤٠- مؤتمر كلاويز في دورته الـ ١٣، مشاركة بورقة عمل "نفس أمّارة بالعشق"، السّليمانية، مركز كلاويز الثّقافيّ والإبداعيّ، إقليم كردستان العراق، العراق، ٢٠٠٩

٤١- مؤتمر "مئوية على الدّوعاجي"، مشاركة بورقة عمل "على الدّوعاجيّ ساخراً"، اتّحاد الكتاب التّونسيين، تونس، ٢٠٠٩

٤٢- مؤتمر "الرّواية في الأردن"، المشاركة بورقة عمل "العوالم الفنتازيّة في روايات غسّان العلي: رواية أهرميان أنموذجا"، بيت الفنّ، أمانة عمّان الكبرى، عمّان، الأردن، ٢٠٠٨

٤٣- مؤتمر "البحر والمقاومة في دورته الثالثة"، مشاركة بورقة عمل بعنوان "سيرة مولانا الماء"، وزارة الإعلام السّوريّة بالشّراكة مع أسرة مهرجان البحر، بانياس، اللاذقيّة، سوريا، ٢٠٠٨

٤٤- مؤتمر "القصّة القصيرة في الوقت الحاضر"البطل الهامشيّ في قصص زياد أبو لبن"، مشاركة بورقة عمل، جمعيّة النقّاد الأردنيّين ووزارة الثّقافة الأردنيّة، عمّان، الأردن، آب ٢٠٠٨

٤٥- مؤتمر "السّرد العربيّ المعاصر في مشهد العالميّة"، مشاركة بورقة عمل بعنوان "الفنتازيا في الرّواية والقصّة القصيرة العربيّة"، الشّارقة، الإمارات العربيّة المتّحدة، ٢٠٠٦

٤٦- مهرجان البجراويّة للإبداع الثّقافيّ النّسائيّ العربيّ الأوّل، المشاركة بورقة عمل بعنوان "بين دانتي وأبي العلاء المعري" السّودان، اتّحاد المرأة السّودانيّة والخرطوم عاصمة للثّقافة العربيّة، الخرطوم، السّودان، ٢٠٠٥

٤٧- مؤتمر "المشهد الرّوائيّ في الأردن على مشارف القرن الحادي والعشرين: ورقة عمل بعنوان "البنية الحكائيّة في رواية عبد النّاصر رزق"، جامعة آل البيت، الأردن، ٢٠٠٤

تأليف مسرحيّات للكبار:

١- "سيلفي" مع البحر".
٢- دعوة على شرف اللّون الأحمر.
٣- وجه واحد لاثنين ماطرين.
٤- محاكمة الاسم (×).
٥- السّلطان لا ينام.
٦- خُرّافيّة سعديّة أمّ الحظوظ.
٧- تأليف مسرحيّة "يُحكى أنّ"، مثّلتها فرقة مختبر المسرح الجامعيّ في الجامعة الهاشميّة، الأردن، إخراج عبد الصّمد البصول، وعُرضت في مهرجان فيلادلفيا التّاسع للمسرح العربيّ، وفازتْ بجائزة أحسن نصّ مسرحيّ، عمّان، الأردن، ٢٠١٠

تأليف مسرحيّات للأطفال والفتيان وإخراجها:

١- اليوم يأتي العيد.
٢- رحلة مع المعلّمة فرحة.
٣- تأليف مسرحيّة "يحكى أنّ"، ٢٠٠٩
٤- تأليف مسرحيّة "٦ في سرداب"، ٢٠٠٦
٥- إعادة تأليف وسيناريو وإخراج مسرحيّة "المقامة المضيرية"، مسرحيّة تعليميّة، ٢٠٠٣

٦- تأليف وإخراج مسرحيّة "عيسى بن هشام مرة أخرى"، مسرحيّة تعليميّة، ٢٠٠٢
٧- تأليف وإخراج مسرحيّة "العروس المثالية"، مسرحيّة كوميديّة هادفة، ٢٠٠٢
٨- تأليف وإخراج مسرحيّة "الأمير السعيد"، مسرحيّة أطفال، ٢٠٠٠
٩- تأليف وإخراج مسرحيّة "أرض القواعد"، مسرحيّة تعليميّة هادفة، ٢٠٠٠
١٠- تأليف وإخراج مسرحيّة "من غير واسطة"، مسرحيّة كوميديّة هادفة، ٢٠٠٠

المسرحيّات الممثّلة لها:

١- مسرحيّة "يُحكى أنّ"، مثّلتها فرقة مختبر المسرح الجامعيّ في الجامعة الهاشميّة، الأردن، إخراج عبد الصّمد البصول، وعُرضت في مهرجان فيلادلفيا التّاسع للمسرح العربيّ، وفازت بجائزة أحسن نصّ مسرحيّ، عمّان، الأردن، ٢٠١٠

المسرحيّات التي شاركت في التمثيل فيها:

١- مسرحيّة "سيلفي مع البحر"، كتابة وإخراج وتمثيل د. سناء الشّعلان، شارك في التمثيل فيحاء الأخرس ومثنّى الزبيديّ، عُرضت على مسرح المكتبة الرّئيسيّة في دائرة المكتبات العامّة، عمّان، الأردن، ٢٥/ ١/ ٢٠٢٠

السيناريوهات:

١- لها العديد من سيناريوهات المسلسلات والأفلام وبرامج الأطفال.

معارض الرّسوم حول سناء الشّعلان:

١- أقامت الفنّانة الإيرانيّة (حكيمة توكلي) معرضاً كاملاً يجسّد وجه سناء الشّعلان في لوحات مختلفة في فترات إبداعيّة متتالية، الأهواز، إيران.

الإنتاجات الأدبيّة والنقديّة والإبداعيّة المطبوعة:

١- الكتب النّقديّة المتخصّصة:

١- ترنّم الصّوت وثورة الصّدى: دراسات نقديّة في إبداعات معاصرة.؟؟؟؟؟؟؟؟؟؟

٢- So Close, Much Farther: Studies in Criticism، (قريب جداً، بعيد أكثر، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٢٠

٣- الدّواني والغواني: غصون في الأدب المعاصر ونقده، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٢٠

٤- السّراب وأهزوجة النّور: دراسات نقديّة في الأدب المعاصر، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٢٠

٥- المشاركة بفصل بعنوان "السّرد الجميل لتأثيث عالم قبيح" في كتاب بعنوان "حنون مجيد في منجزه القصصيّ"، جمع وإعداد وتحرير د. سمير الخليل، صادر عن دار أمل الجديدة، دمشق، سوريا، ٢٠١٨

٦- المشاركة بفصل بعنوان "لقاء مع العلامة علي القاسمي: أبو المعاجم العربيّة الحديثة" في كتاب "الدّكتور علي القاسميّ سيرة ومسيرة: مجموعة بحوث ودراسات مهداة إليه بمناسبة عيد ميلاده الخامس والسّبعين"، جمع وإعداد د. منتصر أمين عبد الرحيم، الصّادر عن دار الوفاء، الإسكندريّة، مصر، ٢٠١٧

٧- المشاركة بفصل بعنوان "عبد الكريم غرايبة العملاق الذي ينير الدّرب للجميع" في كتاب "عبد الكريم غرايبة مؤرخاً عربيّاً"، صادر عن منشورات جامعة العلوم الإسلاميّة العالميّة، عمّان، الأردن، ٢٠١٤

٨- المشاركة بفصل بعنوان "مساحة التّوتّر بين الانتظار والخيبة عند القاصّ العراقيّ فرج ياسين في مجموعته القصصيّة "واجهات برّاقة" في كتاب "في آفاق النّصّ القصصيّ: مقاربات في الهويّة والنّصّ والتّشكيل عند فرج ياسين"، صادر عن دار تموز للنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ٢٠١٣

٩- المشاركة بفصل بعنوان "البطل في قصص زياد أبو لبن" في كتاب "القصّة القصيرة في الوقت الرّاهن"، صادر عن دار أزمنة للنّشر والتّوزيع بدعم من وزارة الثّقافة الأردنيّة، الأردن، ٢٠١١

١٠- المشاركة بفصل بعنوان "الذين لا يموتون" في كتاب المبدع الرّاحل محيي الدين زنكنه بأقلام أصدقائه، صادر عن دار سردم للطّباعة والنّشر، السّليمانيّة، العراق، ٢٠١٠

١١- المشاركة بفصل بعنوان "الفنتازيا رداءً للتثوير في التّجربة القصصيّة عند محيي الدّين زنكنة" في كتاب "نظرات نقديّة في عالم محيي الدين زنكنة الإبداعيّ"، صادر عن مؤسّسة كلاويز ضمن منشوراتها لمهرجان كلاويز في دورته الرّابع عشرة، مركز كلاويز الثّقافيّ والإبداعيّ، السّليمانيّة، إقليم كردستان العراق، ٢٠١٠

١٢- المشاركة بفصل بعنوان "شهادة إبداعيّة للأديبة الأردنيّة سناء شعلان" في كتاب "دراسات نقديّة عن الأدب الكرديّ"، صادر عن منشورات اتّحاد الأدباء الكرد، دهوك، كردستان العراق، العراق، ٢٠١٠

١٣- كتاب نقديّ بعنوان "الأسطورة في روايات نجيب محفوظ"، صادر عن نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٦

١٤- كتاب "السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ في الرّواية والقصّة القصيرة في الأردن١٩٧٠- ٢٠٠٢"، ط٢، صادر عن نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٦

١٥- المشاركة في فصل إبداعيّ في مؤلّف جماعيّ في إطار سلسلة "الثّقافة بالمجّان من دار نعمّان للثّقافة"، صادر عن دار نعمّان للثّقافة، بيروت، لبنان، ٢٠٠٦

١٦- كتاب نقديّ بعنوان "السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ في الرّواية والقصّة القصيرة في الأردن١٩٧٠- ٢٠٠٢م"، من إصدارات وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٤

٢- الكتب:

١- كتاب بعنوان "دور جلالة الملك في مكافحة الإرهاب: تفجيرات عمّان في قصص" بالشّراكة مع المؤلّف وائل الفاعوري، صادر عن دار الخليج، عمّان، الأردن، ٢٠٠٦

٣- الكتب المنهجيّة:

١- كتاب بعنوان "تعليم اللّغة العربيّة للنّاطقين بغيرها: المستوى الخامس"، كتاب مشترك مع مجموعة من المؤلّفين الأكاديميين، من منشورات الجامعة الأردنيّة، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠٠١

٤- لقاءات حواريّة:

١- الهدهد والخاتم: لقاءات مع مبدعين عراقيين، سلسلة حوارات إبداعيّة وفكريّة (١)

٢- العرّافة والجبل: لقاءات مع مبدعين عرب، سلسلة حوارات إبداعيّة وفكريّة (٢)

٣- لقاءات حواريّة: لقاءات مع مبدعين عالميين، سلسلة حوارات إبداعيّة وفكريّة (٣)، ط١، دار أمواج للنشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٢٠

١- ٥- **الإنتاجات الإبداعيّة:**

الأعمال النّثريّة الكاملة، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٢؟؟؟؟

٢- رواية "السّقوط في الشّمس"، ط٣، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٢٠

٣- رواية "أعشقني" مترجمة إلى الفرنسيّة، تحت عنوان ""Je m'adore، ترجمة محمد طاهري، صادرة عن دار لارماتون للنّشر (L'Harmattan)، فرنسا، ٢٠٢١

٤- مجموعة "الهروب إلى آخر الدنيا"، مترجمة إلى اللّغة المحليّة الهنديّة ماليالام تحت عنوان (കടന്നുകളയുന്നവരുടെ ഒളിയിടം (kadannukalayunnavarude oliyidam))، سعد الدين كيري، دار ترجمان للنّشر والتّوزيع، كاليكوت/ كيرالا/ الهند، والإمارات العربيّة المتّحدة، ٢٠٢٠

٥- رواية " السّقوط في الشّمس"، ط٢، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٢٠

٦- الأعمال القصصيّة الكاملة، جزء ١، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٢٠

٧- الأعمال القصصيّة الكاملة، جزء ٢، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٢٠

٨- الأعمال القصصيّة الكاملة، جزء ٣، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٢٠

٩- "سيلفي مع البحر" أعمال مسرحيّة، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٩

١٠- رواية " أعشقني"، ط٤، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٩

١١- نصوص نثريّة "أبي سيّد الكلمات"، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٩

١٢- نصوص نثريّة "الذين لا ينامون"، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٩

١٣- نصوص نثريّة "غصون وتخوم"، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٩

١٤- نصوص نثريّة "الدّرب إليهم"، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٩

١٥- نصوص نثريّة " قالت النّساء"، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٩

١٦- مجموعة قصصيّة بعنوان "أكاذيب النّساء"، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٩

١٧- مجموعة قصصيّة مشتركة مع أدباء عرب معاصرين بعنوان "سِفْر الشّمس" (വരയിലെ ഭാഗ്യവും പുസ്തകം)، مترجمة إلى اللّغة المالايالامية الهنديّة، اختيار وترجمة وتحرير محمد علي الوافي، صادرة عن قسم اللّغة العربيّة في الكليّة السنسكريتية الحكوميّة في مدينة فاتامبي، فالاكاد، كيرلا، الهند، ٣/١ / ٢٠١٩

١٨- رواية "أدركها النسيان"، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٨

١٩- مجموعة قصصيّة مشتركة مترجمة مع أديبات أردنيات بعنوان "أزهار متفتحة"، Blossoming flowers، مترجمة إلى الإنكليزيّة، اختيار ترجمة سعيد سليمان الخواجة، دار اليازوري، عمّان، الأردن، ٢٠١٧

٢٠- مجموعة قصصيّة مشتركة مع ٤٠ أديبة فلسطينيّة بعنوان: وحشة اسمها وطن " Самота, наречена отечество"/ Loneliness named homeland، مترجمة إلى البلغاريّة، اختيار وترجمة مايا تسينوفا، صادرة عن دار مولتيبرينت Мултипринт / MULTIPRINTLD LTD، صوفيا، بلغاريا، ٢٠١٦

٢١- مجموعة قصصيّة مشتركة مع قاصّين عرب بعنوان "مبدعون"، صادرة عن جائزة صلاح هلال ضمن سلسلة مجلّة مبدعون، العدد٢٦، القاهرة، مصر، ٢٠١٥

٢٢- مجموعة "قافلة العطش"، مترجمة إلى الإنجليزية تحت عنوان: "The Convoy of Thirst"، ترجمة عدنان قصير، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٦

٢٣- رواية "بعنوان" أعشقني" ط٣، عمّان، الأردن، ٢٠١٦

٢٤- مجموعة قصصيّة بعنوان "حدث ذات جدار"، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٥

٢٥- مجموعة قصصيّة بعنوان "الذي سرق نجمة"، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٥

٢٦- مجموعة قصصيّة بعنوان "تقاسيم الفلسطينيّ"، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٥

٢٧- مجموعة قصصيّة مشتركة مع قاصّين عرب بعنوان "نجوم القلم الحرّ في سماء الإبداع "، صادرة عن مؤسّسة القلم الحرّ للصّحافة والطّباعة والنّشر، القاهرة، مصر، ٢٠١٥

٢٨- مجموعة قصصيّة بعنوان "عام النّمل"، ط١، مكتبة سلمى الثّقافيّة للنّشر، الإصدار (٣٥) من سلسلة إبداعات، تطوان، المغرب، ٢٠١٤

٢٩- رواية" بعنوان "أعشقني"، ط٢، عمّان، الأردن، ٢٠١٤

٣٠- مجموعة "قافلة العطش"، مترجمة إلى البلغاريّة تحت عنوان "Керванът на "жаждата، ترجمة خيري حمدان، صادرة عن مطبعة الفنار بالشّراكة مع الدّكتور حيدر إبراهيم مصطفى رئيس نادي خريجي الجامعات البلغاريّة، عمّان، الأردن، ٢٠١٣

٣١- مجموعة قصصيّة مشتركة مع أديبات أردنيات بعنوان "From the speaking Womb of the Desert: SHORT STORIES FROM JORDAN"" مترجمة إلى الإنجليزيّة، اختيار وترجمة أ. د رلى قوّاس، دار أزمنة للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٣

٣٢- مجموعة قصصيّة مشتركة مع قاصّين أردنيين بعنوان "القصّة في الأردن: نصوص ودراسات"، صادرة عن رابطة الكتّاب الأردنيين، عمّان، الأردن، ٢٠١٣

٣٣- مجموعة قصصيّة بعنوان "الضّياع في عيني رجل الجبل"، صادرة عن منظّمة كتّاب بلا حدود بدعم من مجلس الأعمال الوطنيّ العراقيّ، بغداد، العراق، ٢٠١٢

٣٤- رواية بعنوان "أعشقني"، صادرة عن مؤسّسة الورّاق للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٢

٣٥- مجموعة قصصيّة بعنوان "تراتيل الماء"، صادرة عن مؤسّسة الورّاق للنّشر والتّوزيع بدعم من وزارة الثّقافة الأردنيّة عمّان، الأردن، ٢٠١٠

٣٦- مجموعة قصصيّة مشتركة مع قاصّين عرب بعنوان "في العشق"، صادرة عن وكالة سفنكس للتّرجمة والنّشر، القاهرة، مصر، ٢٠٠٩

٣٧- مجموعة قصصيّة مشتركة مع قاصين أردنيين بعنوان "مختارات من القصّة الأردنيّة"، صادرة عن وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٨

٣٨- مجموعة قصصيّة بعنوان "رسالة إلى الإله"، صادرة عن دار الآداب اللّبنانيّة بدعم من مؤسّسة عبد المحسن قطّان، بيروت، لبنان، ٢٠٠٩

٣٩- مجموعة قصصيّة بعنوان "أرض الحكايا"، صادرة عن نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٦

٤٠- مجموعة قصصيّة بعنوان "مقامات الاحتراق"، صادرة عن نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٦

٤١- مجموعة قصصيّة بعنوان "ناسك الصومعة"، صادرة عن نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٦

٤٢- مجموعة قصصيّة بعنوان "قافلة العطش"، صادرة عن مؤسّسة الوراق للنّشر والتّوزيع بدعم من أمانة عمّان الكبرى، عمّان، الأردن، ٢٠٠٦

٤٣- مجموعة قصصيّة بعنوان "الكابوس"، صادرة عن أمانة جائزة الشّارقة للإبداع العربيّ، دائرة الثّقافة والإعلام، حكومة الشّارقة، الشّارقة، الإمارات العربيّة المتّحدة، ٢٠٠٦

٤٤- مجموعة قصصيّة بعنوان "الهروب إلى آخر الدنيا"، صادرة عن نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٦

٤٥- مجموعة قصصيّة بعنوان" مذكرات رضيعة"، صادرة عن نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٦

٤٦- رواية "السّقوط في الشّمس"، ط٢، صادرة عن مؤسّسة الوراق للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٠٦

٤٧- مجموعة قصصيّة بعنوان "الجدار الزّجاجي" صادرة عن عمادة البحث العلميّ، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٥

٤٨- رواية "السّقوط في الشّمس"، ط١، صادرة عن دار اليازوريّ للنّشر والتّوزيع، بدعم من أمانة عمّان الكبرى، عمّان، الأردن، ٢٠٠٤

٤٩- مجموعة من القصص والدّراسات والمقالات والنّصوص النّثريّة المنشورة في الصّحافة الأردنيّة والعربيّة والمحلّيّة بشكل ورقيّ والكترونيّ.

٦- الانتاجات الإبداعيّة للأطفال:

١- رواية للفتيان بعنوان "أصدقاء ديمة" مكتوبة بلغة برايل للمكفوفين، ط١، صادرة عن إدارة جائزة كتارا للرّواية العربيّة بالتعاون مع مركز النور للمكفوفين، دار كتارا للنّشر والتّوزيع، الدوحة، قطر، ٢٠٢١
٢- رواية للفتيان بعنوان "أصدقاء ديمة"، ط١، صادرة عن إدارة جائزة كتارا للرّواية العربيّة، دار كتارا للنّشر والتّوزيع، الدوحة، قطر، ٢٠١٩
٣- رواية للفتيان بعنوان "أصدقاء ديمة"، بشكل صوتيّ ضمن مشروع "مشوار وراوية"، بصوت إيمان أبو زيد، تطبيق "مشوار ورواية".
٤- قصّة للأطفال بعنوان "زرياب: معلّم النّاس والمروءة"، ط٢، صادرة عن وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠٠٩
٥- قصّة للأطفال بعنوان "هارون الرّشيد: الخليفة العابد المجاهد"، صادرة عن نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٨
٦- قصّة للأطفال بعنوان "الخليل بن أحمد الفراهيديّ: أبو العروض والنّحو العربيّ"، صادرة عن نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٨
٧- قصّة للأطفال بعنوان "ابن تيمية: شيخ الإسلام ومحيي السّنّة، صادرة عن نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٨
٨- قصّة للأطفال بعنوان "اللّيث بن سعد: الإمام المتصدّق"، صادرة عن نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٨
٩- قصّة للأطفال بعنوان "العزّ بن عبد السّلام: سلطان العلماء وبائع الملوك"، صادرة عن نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٧
١٠- قصّة للأطفال بعنوان "عبّاس بن فرناس: حكيم الأندلس"، صادرة عن نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٧
١١- قصّة للأطفال بعنوان "زرياب: معلّم النّاس والمروءة"، صادرة عن نادي الجسرة الثّقافيّ والاجتماعيّ، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٧
١٢- قصّة للأطفال بعنوان "صاحب القلب الذهبي"، صادرة عن مؤسّسة جائزة أنجال هزّاع بن زايد آل نهيان لأدب الطّفل، الإمارات العربيّة المتّحدة، ٢٠٠٧
١٣- عشرات القصص للأطفال المنشورة في الملاحق الثّقافيّة ومجلات الأطفال والمجلات المتخصّصة والصّفحات المتخصّصة.

التّقديم لكتب وإصدارات إبداعيّة:

١- تقديم المجموعة القصصيّة "كنتُ هناك" لمجدولاين الدحيات بمقالة بعنوان: "أنا أيضاً كنتُ هناك يامجدولاين".
٢- تقديم الدّيوان الشّعريّ "خوابي العبير" لألبير وهبة بمقالة بعنوان: "من منهما الأجمل؟"
٣- تقديم كتاب "لقاءات تحت أشعة الحروف المشرقة "لسردار زنكنة بعنوان "رأي...قالوا"
٤- تقديم للمجموعة القصصيّة "البطاقة" لساسي حمام.
٥- تقديم كتاب أبحاث المؤتمر العلميّ التّربويّ السّادس لكليّة البنات في جامعة تكريت.
٦- تقديم المجموعة القصصيّة "بنات الخائبات" لعلي السّباعيّ.
٧- تقديم المجموعة القصصيّة "نساء برائحة الياسمين" لعثمان بن حمد أبا الخيل.
٨- تقديم الدّيوان الشّعريّ "العربيّ الحرّ" لمصطفى راشد.
٩- تقديم الدّيوان الشّعريّ "آدم" لعبد الله الزّعبي.
١٠- تقديم المجموعة القصصيّة "مزامير يوميّة" لعباس داخل حسن.
١١- تقديم الدّيوان الشّعري "براح الحلم" لأحمد الهادي رشراش.
١٢- تقديم المجموعة القصصيّة "بيوت من قماش" لنضال البزم.
١٣- تقديم رواية "سنون التّيه الأربعون والسّبع نون" لزين العابدين الشيخ.
١٤- تقديم المجموعة القصصيّة "ما لم يسمع به شهريار: حكايات احتفظت بها شهرزاد"، لنبيل بن دحو.
١٥- تقديم الكتاب الحواريّ "في حوار معها" لسمير أيّوب.
١٦- تقديم كتاب "حواريّات مع المتنبي" لعدنان عبد الكريم الظاهر.
١٧- تقديم كتاب "عوض" لزين العابدين الشّيخ.

المشاركة في كتابة إضاءات في خلفيّة كتب وإصدارات إبداعيّة:

١- كتابة إضاءة في خلفيّة ديوان "قناديل الشّوارع" للدّكتور علي المومني.
٢- كتابة إضاءة في خلفيّة ديوان "رنيم الروح" لسعيد يعقوب.
٣- كتابة إضاءة في خلفيّة ديوان لشاكر سيفو.
٤- كتابة إضاءة في خلفيّة ديوان "مصر تتحدّث"للدّكتور زين العابدين الشيخ.

٥- كتابة إضاءة في خلفية رواية "مخالب مخفيّة" لنعمة عياد.

مراجعة لغويّة للإصدارات التّالية:

١- مراجعة لغوية لكتاب "رحلتي مع جامعة الكوفة"، أ.د .عبد الرزاق عبد الجليل العيسى، ط١، عمّان، الأردن، ٢٠١٥

٢- مراجعة لغويّة وإعادة تحرير لكتاب "ثورة كردستان ومتغيّرات العصر"، ملا بختيار، ط٣، لبنان، بيروت، ٢٠١٥

الكتب المتخصّصة عن إبداع سناء الشّعلان:

١- فصل عن تجربة سناء الشّعلان الإبداعيّة في كتاب "الأدب النّسويّ والحراك الفاعل"، محمد خالد النبالي، ط١، دار ومضة للنّشر والتّوزيع، الجزائر، ٢٠٢١

٢- فصل عن تجربة سناء الشّعلان الإبداعيّة في كتاب "قول في الثّقافة والأدب: دراسات في الرّواية والقصّة والشّعر"، الفصل بعنوان "أعشقني رواية الأديبة الأردنيّة الدكتورة سناء الشعلان، حميد الحريزيّ، رؤى للطباعة والنّشر، ط١، العراق، ٢٠٢١

٣- فصل عن تجربة سناء الشّعلان الإبداعيّة في كتاب "همسات في ضمير الزّمن"، أحمد خضر إبراهيم، ط١، منشورات دار المناهج، العراق، ٢٠٢١

٤- فصل تعريفي بسناء الشّعلان في كتاب "دليل آفاق حرّة للأدباء والكتّاب العرب"، محمد صوالحة ومحمد فتحي المقداد، ط١، ج١ عمّان، الأردن، ٢٠٢٠

٥- كتاب بعنوان "حوارات مع شمس الأدب العربيّ سناء شعلان"، بقلم عبّاس داخل حسن، جزء ١، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٢٠

٦- كتاب بعنوان "حوارات مع شمس الأدب العربيّ سناء شعلان"، بقلم عبّاس داخل حسن، جزء ٢، ط١، أمواج للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٢٠

٧- فصل نقديّ عن روايات سناء الشّعلان بعنوان، في كتاب "النّواسة"، محمود أبو عوّاد، ط١، دار ناشرون وموزعون، عمان، الأردن، ٢٠٢٠

٨- كتاب بعنوان "ظواهرٍ بلاغيّة في قصص الدكتورة سناء شعلان مجموعة أرض الحكايا نموذجاً"، بقلم أ. م. د إدريس عبد الله الكورديّ، ط١، دار الرّنيم للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠٢٠

٩- فصل تعريفي بسناء الشّعلان في معجم القاصّين والرّوائيين الأردنيين، بقلم محمد المشايخ، ط١، عمّان، الأردن، ٢٠١٩

١٠- فصل نقديّ عن قصص سناء الشّعلان بعنوان "تشكيل القصّة بين سرد المحكي وسرد الصّمت"، في كتاب "التّشكيل السّرديّ: المصطلح والإجراء"، د. محمد صابر عبيد، ط١، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ٢٠١١

١١- كتاب بعنوان "شعريّة الوصف في قصص سناء الشعلان"، بقلم تماره رياض ذنون محمد، ط١، دار غيداء للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٨

١٢- كتاب بعنوان "الجسد والعنونة في عالم سناء شعلان القصصي"، بقلم أ. د ضياء غني العبودي، ط١، دار الحامد للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١٧

١٣- فصل نقديّ عن تجربة سناء الشّعلان القصصيّة، في كتاب ثقافة المقاومة القصّة القصيرة في الأردن وفلسطين أنموذجاً، الدّكتور شوكت علي درويش، ط١، دار غيداء للنّشر والتّوزيع بدعم من وزارة الثّقافة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠١٦

١٤- ملف كامل عن تجربة سناء الشّعلان الإبداعيّة شارك فيه عدد كبير من النّقّاد والأدباء العرب بعنوان: "سناء شعلان حالة إبداعيّة شبابيّة تشكلّ ظاهرة استثنائيّة"، مجلة الجسرة، العدد١٩، نادي الجسرة الثّقافيّ الاجتماعي في قطر، الدّوحة، قطر، ٢٠٠٧

١٥- فصل عن تجربة سناء الشّعلان الإبداعيّة في كتاب "لقاءات تحت أشعة الحروف المشرقة"، للإعلاميّ سردار زنكنة، منشورات اتّحاد أدباء كورد، فرع كركوك، العراق، ٢٠١١

١٦- كتاب بعنوان" فضاءات التّخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدّلالة والرّؤى والدّلالة في إبداع سناء الشّعلان القصصيّ: بقلم مجموعة من النّقاد، إعداد وتقديم ومشاركة د. غنّام محمد خضر، مؤسّسة الوراق للنّشر والتّوزيع، عمّان، الأردن، ٢٠١١

١٧- فصل تعريفي بسناء الشّعلان في معجم أديبات الأردن وكاتباته، محمد المشايخ، ط١، عمّان، الأردن، ٢٠١٢

١٨- فصلان نقديّان عن تجربة سناء الشّعلان القصصيّة "تراتيل الماء" والرّوائيّة "أعشقني"، في كتاب شواغل سرديّة دراسات نقديّة في القصّة

والرّواية، الأستاذ الدّكتور ضياء غني العبودي، ط١، دار تموز للنّشر والتّوزيع، دمشق، سوريا، ٢٠١٢

١٩- فصل تعريفي بسناء الشّعلان في كتاب "دليل الكاتب الأردنيّ"، محمد المشايخ، ط١، عمّان، الأردن.

٢٠- فصل تعريفي بسناء الشّعلان في معجم الأدباء الأردنيّين في العصر الحديث، وزارة الثّقافة الأردنيّة، ط١، عمّان، الأردن، ٢٠١٤

٢١- فصل نقدي عن رواية "أعشقني" بعنوان "الواقعيّة الافتراضيّة وضبابيّة الواقع في رواية أعشقني" في كتاب "مقتربات السّرد الرّوائيّ: دراسات في تقنيات سرديّة لنصوص روائيّة"، الأستاذ الدّكتور سمير خليل، دار المحجّة البيضاء، بيروت، لبنان، ٢٠١٦

الرّسائل والأطروحات عن إبداع سناء الشّعلان:

١- رسالة ماستر بعنوان "الفضاء النّصيّ وطبوغرافيا المكان في رواية أعشقني"، أعدّتها الباحثتان عبدون هيفاء ورزوقي شيماء، بإشراف الدّكتور دين العربيّ، تخصّص الأدب العربيّ، قسم اللّغة العربيّة والأدب العربيّ، كليّة الآداب واللّغات والفنون، جامعة سعيدة- الدكتور مولاي الطّاهر، الجمهوريّة الجزائريّة الدّيموقراطيّة الشّعبيّة، ٢٠٢١/٧/١٣

٢- رسالة ماستر بعنوان "البعد التّحرّريّ وقداسة المكان في المجموعتين القصصيتين تقاسيم الفلسطينيّ وحدث ذات جدار لسناء شعلان"، أعدّتها الباحثتان كريمة خلوف وزينب روان، بإشراف الدّكتورة سعديّة بن ستيتي، تخصّص أدب حديث، قسم اللغة العربيّة، كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجمهوريّة الجزائريّة الدّيموقراطيّة الشّعبيّة، ٢٠٢١/٧/١٥

٣- أطروحة دكتوراه ماجستير بعنوان "الرّؤية والتّشكيل في المنجز القصصيّ لسناء شعلان"، أعدّتها الباحث محمد وهاب، بإشراف الدّكتور نور الدين صدّار، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة الآداب واللّغات، جامعة مصطفى اسطنبوليّ، معسكر، الجمهوريّة الجزائريّة الديمقراطية الشّعبيّة، ٢٠٢١/٦/٦

٤- أطروحة تخرج بكالوريوس بعنوان " كتاب للأطفال صاحب القلب الذهبي لسناء كامل أحمد الشعلان: ترجمة تواصليّة": BUKU CERITA ANAK SÂHIBU AL-QALBI AL-DZAHABÎ KARYA SANÂ`

KÂMIL AHMAD SYA'LÂN: PENERJEMAHAN KOMUNIKATIF، أعـدّتها الباحثـة (فيبريانـا سـيتيو بوسـبيتو سـاري: Febryana Setyo Puspito Sari)، بإشراف الدكتور (Dr. Ulil Abshar, S.S., M.Hum)، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، جامعة شريف هداية الله الإسلاميّة في جنوب تانغيرانغ في جاكرتا، أندونيسيا، ٢٠٢١/١/١٥

٥- رسالة ماجستير بعنوان "دراسة عنصري الرّاوي والحدث في رواية (أَعْشَقُنِي) وطرق الرّواية فيها"، أعدّتها الباحثة سميرا حاجى كمالي، بإشراف الدّكتورة أكرم روشنفكر، قسم اللّغة العربيّة وآدابها، كليّة اللّغة العربيّة، جامعة كيلان، محافظة كيلان، إيران، ٢٠٢١

٦- أطروحة دكتوراه بعنوان "المرأة في قصص سناء شعلان"، أعدّها الباحث علي خالد حامد، بإشراف نجوى محمد جمعة، قسم اللغة العربيّة، كليّة التّربية للعلوم الإنسانيّة، جامعة البصرة، العراق، ٢٠٢١/٣/١٥

٧- رسالة ماستر بعنوان "بنية الشّخصيّة في رواية أدركها النّسيان لسناء الشّعلان"، أعدّتها الباحثة سالمة دعمي، بإشراف الدّكتور جعيرن ميهوب، كليّة الآداب واللّغات، قسم اللّغة والأدب العربيّ، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، الجزائر، ٢٠٢٠

٨- رسالة ماجستير بعنوان "مسرح الطّفل عند سناء شعلان من خلال مسرحيّات (اليوم يأتي العيد، الأطفال في دنيا الأحلام، السّلطان لا ينام: دراسة تحليليّة فنيّة"، أعدّتها الباحثة عقيلة رباب، بإشراف الدّكتورة سعادت عظمى، قسم الأدبيّات، كليّة اللغة العربيّة، الجامعة الإسلاميّة العالميّة، إسلام آباد، باكستان، ٢٠٢٠

٩- رسالة ماستر بعنوان "البنية القصصيّة في المجموعة القصصيّة ناسك الصومعة سناء الشعلان"، أعدّها الباحث عزيز بلعابد، بإشراف الدّكتورة نظيرة الكنز، اللّغة العربيّة والأدب العربيّ، قسم اللّغة العربية، كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة، جامعة باجي مختار، الجزائر، ٢٠٢٠/١٠/١٢

١٠- رسالة ماستر بعنوان "البناء الفنّيّ لمجموعة أرض الحكايا لسناء شعلان: دراسة فنيّة"، أعدّتها الباحثة مهرين بلال، بإشراف الدّكتورة ياسمين أختر، قسم اللّغة العربيّة، الأدبيّات، الجامعة الإسلاميّة، الباكستان.

١١- رسالة ماستر بعنوان "الرؤية والتّشكيل السّرديّ في رواية أدركها النّسيان لسناء الشعلان أنموذجا"، أعدّتها الباحثة فضيلة قريب، بإشراف الدّكتور بولرباح عثماني، كليّة الآداب واللّغات، قسم اللّغة والأدب العربيّ، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، الجزائر، ٢٠٢٠/٧/٧

١٢- أطروحة دكتوراة بعنوان "مواجهة العنف الأسري في روايات سناء الشعلان"، أعدّها الباحث سيف الدّين لطفي الغمّاز، بإشراف د. روزي سوليزا هاشم، قسم اللغة الإنجليزيّة، جامعة UKM الحكومية الماليزيّة، بانغي، ماليزيا، ٢٠٢٠

١٣- رسالة ماجستير بعنوان "دكتورة سناء الشعلان وروايتها أعشقني دراسة تحليليّة"، أعدّتها الباحثة نور النّساء، بإشراف د. سهيل ب ك، قسم اللّغة والأدب العربيّ، الكليّة الحكوميّة كاسركود، جامعة كانور، الهند، ٢٠٢٠

١٤- رسالة ماجستير بعنوان "دراسة تحليليّة لعمليّة التّرجمة للنّصوص المختارة (الذي سرق نجمة)"، أعدّتها الباحثة حبيبة عبد الله، بإشراف الدّكتورة لبنى فرح، قسم اللغة العربيّة، كليّة اللغات، الجامعة الوطنيّة للّغات الحديثة، إسلام آباد، الباكستان، ٢٥/ ٢/ ٢٠١٩

١٥- رسالة ماجستير بعنوان "صورة الصّهيونيّ في المجموعة القصصيّة تقاسيم الفلسطينيّ لسناء شعلان، أعدّتها الباحثان أماني معنصري ونعيمة بوزيدي، بإشراف الدّكتورة ميلاء عيطو، قسم اللّغة والأدب العربيّ، كليّة الآداب واللّغات، جامعة العربيّ بن مهيدي، أمّ البواقي، الجزائر، ٢٠١٩

١٦- رسالة ماجستير بعنوان "البنية الزّمنيّة في رواية السّقوط في الشّمس في لسناء شعلان"، أعدّها الباحث عمور إبراهيم وطيب الشّريف عادل، بإشراف الدّكتور خالد وهاب، قسم اللّغة والأدب العربيّ، كليّة الآداب واللّغة، جامعة محمد بوضياف، الجزائر، شهره من العام ٢٠١٩

١٧- رسالة ماجستير بعنوان "تمظهرات المكان ودلالته في رواية السّقوط في الشّمس لسناء كامل شعلان"، أعدّتها الباحثة مباركة رايسي، بإشراف الدّكتور بولرباح عثماني، قسم اللّغة والأدب العربيّ، جامعة عمّار ثليجي، الأغواط، الجزائر، شهره من العام ٢٠١٩

١٨- رسالة ماستر بعنوان "شعريّة المكان في المجموعة القصصيّة "حدث ذات جدار" لسناء شعلان"، أعدّتها الباحثتان فضيلة قريب وفاطمة الزّهراء بريشي،

بإشراف الدّكتور بولرباح عثماني، كليّة الآداب واللّغات، قسم اللّغة والأدب العربيّ، جامعة عمار ثليجي، الأغواط، الجزائر، ٢٠١٨

١٩- أطروحة دكتوراة بعنوان "مكوّنات السّرد وخصائصها في روايةٍ الخيال العلميّ العربيّة المعاصرة: رواية أعشقني لسناء الشعلان أنموذجا"، أعدّتها الباحثة سعاد عريوة، بإشراف الدّكتور عمار بن لقريشي، قسم اللغة العربيّة والأدب العربيّ، كليّة الآداب واللّغات، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، ٨/ ٧/ ٢٠١٨

٢٠- رسالة ماستر بعنوان "تجليّات البطل في المجموعة القصصيّة"حدث ذات جدار" للكاتبة الفلسطينيّة سناء شعلان"، أعدّتها الباحثة نجلاء كبوية، بإشراف الدّكتور هشام لعور، كليّة الآداب واللّغات، قسم اللّغة والأدب العربيّ، جامعة ٢٠ أوت ١٩٥٥، سكيكدة، الجزائر، ٩/ ٦/ ٢٠١٨

٢١- رسالة ماستر بعنوان "العجائبيّة في قصص سناء شعلان: نماذج مختارة"، أعدّتها الباحثتان خولة قاسمي ومديحة دمان، بإشراف الدّكتور زاوي لعموري، قسم اللّغة العربيّة وآدابها واللّغات الشرقية، كليّة الآداب واللّغات، جامعة الجزائر٢: أبو القاسم سعد الله، الجزائر، الجزائر، ٣٠/ ٣/ ٢٠١٨

٢٢- رسالة ماجستير بعنوان "صورة الآخر في قصص سناء شعلان"، أعدّتها الباحثة سناء جبار حياوي العبودي، بإشراف الدّكتور علي حسين جلود الزّيدي، قسم اللغة العربيّة، كليّة التّربية للعلوم الإنسانيّة، جامعة ذي قار، العراق، ٢٠١٨

٢٣- رسالة ماجستير بعنوان "شعريّة الوصف في قصص سناء شعلان"، أعدّتها الباحثة تمارة رياض ذنون محمد، بإشراف الدّكتور صالح محمد عبد الله العبيدي، قسم اللّغة العربيّة، كليّة التربية للعلوم الإنسانيّة، جامعة الموصل، العراق، ٢٠١٧

٢٤- فصل عن إبداعي في رسالة ماجستير بعنوان "الرّاوي في القصّة القصيرة في الأردن"، أعدّها الباحث صالح محمود فرحان الخزاعلة، بإشراف الدّكتور ناصر شبانة، كليّة الآداب، الجامعة الهاشمية، الزرقاء، الأردن، ٢٠١٥

٢٥- فصل عن إبداعي في أطروحة دكتوراة بعنوان "مساهمة المرأة العربيّة في الرّواية العربيّة الحديثة من١٩٥٠- ٢٠٠٠، أعدّها الباحث معراج أحمد، بإشراف الدّكتور فيضان الله الفاروقي، مركز الدّراسات العربيّة والإفريقية، مدرسة دراسات اللّغة والأدب والثّقافة، جامعة جواهر لآل نهرو، نيودلهي، الهند، ٢٠١٠

٢٦- رسالة ماجستير بعنوان "شعريّة المكان في المجموعة القصصيّة حدث ذات جدار لسناء الشّعلان"، أعدّتها الباحثة سهيلة بلعريبي، بإشراف الدّكتور مفتاح مخلوف، كليّة الآداب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر٢٠١٦

٢٧- رسالة ماجستير بعنوان "التّخييل السّرديّ في المجموعة القصصيّة تراتيل الماء لسناء الشّعلان"، أعدّتها الباحثة هالة دوادي، بإشراف الأستاذة الدّكتورة روفيا بوغنوط، كليّة الآداب واللّغات، جامعة العربيّ بن مهيدي، أمّ البواقي، الجزائر، ٢٠١٢

٢٨- رسالة ماجستير بعنوان "المتخيّل السّرديّ في رواية أعشقني لسناء الشّعلان"، أعدّتها الباحثة كريمة بعلول، بإشراف الأستاذة الدّكتورة روفيا بوغنوط، كليّة الآداب واللّغات، جامعة العربيّ بن مهيدي، أمّ البواقي، الجزائر، ٢٠١٥

٢٩- رسالة ماجستير بعنوان "الآنا والآخر في مسرحيّات سناء الشّعلان: مسرحيّة وجه واحد لاثنين ماطرين أنموذجا"، أعدّتها الباحثة بريزة سواعديه، بإشراف الدّكتور محمد زعيتري، كليّة الآداب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، ٢٠١٥

٣٠- رسالة ماجستير بعنوان "تشكيل الفضاء السّردي بين الذّات والآخر في رواية أعشقني لسناء شعلان"، أعدّتها الباحثة فاطمة الزّهراء بن عزوز، بإشراف الدّكتور محمد زعيتري، كليّة الآداب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، ٢٠١٥

٣١- رسالة ماجستير بعنوان "تشكيل الفضاء السّردي بين الذّات والآخر في رواية أعشقني لسناء شعلان"، أعدّتها الباحثة فاطمة الزّهراء بن عزوز، بإشراف الدّكتور محمد زعيتري، كليّة الآداب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، ٢٠١٥

٣٢- رسالة ماجستير بعنوان "التّشخيص في مسرحيّات سناء شعلان مسرحيّة دعوة على شرف اللون الأحمر أنموذجاً، أعدّتها الباحثة أسماء مزوز، بإشراف الدّكتور محمد زعيتري، كليّة الآداب، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، ٢٠١٥

٣٣- رسالة ماجستير بعنوان "الرؤية السّرديّة ومكوّناتها في تجربة سناء شعلان القصصيّة"، أعدّها الباحث محمد صالح مشاعلة، بإشراف الأستاذ

الدّكتور بسّام قطوس، كليّة الآداب والعلوم، جامعة الشّرق الأوسط للدّراسات العليا، الأردن، ٢٠١٤

٣٤- رسالة ماجستير بعنوان "الشخصيّة في قصص سناء شعلان"، أعدّها الباحث ميزر علي الجبوري، بإشراف الدّكتور غنام محمد خضر، كليّة التربية، جامعة تكريت، العراق، ٢٠١٣

٣٥- رسالة ماجستير بعنوان "النّزوع الأسطوريّ في قصص سناء الشّعلان: دراسة نقديّة أسطورية"، أعدّتها الباحثة وناسه مسعود علي كحيلي، بإشراف الدّكتور وليد بوعديلة، قسم اللغة العربيّة، تخصّص أدب مقارن، جامعة سكيكدة، العراق، ٢٠١٠

المؤتمرات والنّدوات والدّراسات والأبحاث الأكاديميّة والمقالات عن إبداع سناء الشّعلان:

١- قدّم الأستاذ الدكتور علي حسين جلود الزبيدي من جامعة ذي قار والباحثة م. م سناء جبار حياوي العبودي من المديرية العامة للتّربية في محافظة ذي قار بحثا مشتركا بعنوان "مرثية الوجود في قصص سناء الشعلان نماذج مختارة" في مؤتمر "منهاج المؤتمر الدّوليّ الثاني: التّوجهات المعاصرة في العلوم الاجتماعية والإنسانيّة"، انطاليا، تركيا، ٢٠٢٥-٢٠٢٦/ ٢/ ٢٠٢١

٢- عقد ورشة متخصصة عن "رواية أعشقني" في نادي القراءة للمكتبة الوسائطيّة، طنجة، المغرب، ١٧/ ٥/ ٢٠١٧

٣- عقد ملتقى عن تجربة الشّعلان الرّوائيّة في جامعة مصطفى اسطمبولي، تحت عنوان "الرّواية العربيّة والتّاريخ: آسيا جبّار وسناء الشّعلان"، قسم الآداب واللّغات، جامعة مصطفى اسطمبولي، الجمهوريّة الجزائريّة الدّيمقراطيّة الشّعبيّة، ١٥ مايو ٢٠١٥

٤- قدّم الأستاذ الدكتور إشارت علي ملا رئيس قسم اللّغة العربيّة في جامعة كولكتا، والأستاذ الدّكتور سعيد الرحمن من جامعة عالية الهنديّة محاضرة مشتركة بعنوان "ربط الحاضر بالماضي في قصص الأطفال للدّكتورة سناء كامل الشعلان" في جامعة غور بنغا، مالده، بنغال الغربية، الهند، ٢٠/ ٦/ ٢٠١٨

٥- قدّم الأستاذ الدّكتور نورٍ الدّين صدّار عميد كليّة الآداب واللّغات في جامعة معسكر الجزائريّة بحثا بعنوان "سيميائيّة الخطاب السّرديّ: رواية

أَعْشَقُني لسناء شعلان أنموذجاً"، وذلك مشاركة بأعمال المؤتمر الدّولي "أفق الخطابات بين التّحليل اللّساني والتّأويل السّيميائي"، جامعة أحمد بن بلة بوهران، وهران، ١١+١٢+١٣/ ١١/ ٢٠١٤

٦- قدّم الأستاذ الدّكتور خالد اليعبودي من جامعة محمد بن عبد الله، فاس بحثاً بعنوان "أبعاد الكون في رواية أعشقني: لسناء الشّعلان"، وذلك مشاركة في ندوة بعنوان "الخيال العلمي في الرّواية العربيّة" عُقدت في مختبر السّرديّات في كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة ابن امسيك، الدّار البيضاء، المغرب، ٢٣/ ١١/ ٢٠١٢

٧- قدّم النّاقد المصري فرج مجاهد عبد الوهاب دراسة بعنوان "أعشقني: وتواترت أطراف المعادلة بين الفنتازيا ورسائل الحبّ والجنس" في مؤتمر القاهرة الدّولي السّادس للرّواية العربيّة في القاهرة، مصر، آذار عام ٢٠١٥

٨- قدّم النّاقد العراقي الدّكتور حسنين غازي لطيف دراسة بعنوان "المشاهد الجنسيّة والرّسائل في رواية أعشقني" في ندوة خاصّة في قسم علم النّفس في الجامعة المستنصريّة، بغداد، العراق، أيار عام ٢٠١٥

٩- قدّم النّاقد العراقي الدّكتور حسنين غازي لطيف دراسة بعنوان "المرأة المقهورة في رواية أعشقني للدّكتورة سناء الشّعلان" في ندوة خاصّة في قناة المسار العراقيّة، بغداد، العراق، حزيران عام ٢٠١٥

١٠- قدّم النّاقد العراقي الدّكتور حسنين غازي لطيف دراسة بعنوان "سرديّة البطولة والمقاومة في مجموعة تقاسيم الفلسطيني للرّوائية د. سناء الشّعلان" في ندوة خاصّة في كليّة التّربية، الجامعة المستنصرية، بغداد، العراق ٤/ ٤/ ٢٠١٦

١١- قدّم النّاقد العراقي الأستاذ الدّكتور غناء محمد خضر دراسة بعنوان "التحوّل والتعرّف وجماليّات التّلقي: قراءة في نصوص سناء شعلان القصصيّة"، مؤتمر جامعة رابرين الذي انعقد تحت عنوان "أثر اللّغة والأدب على التّكوين الفكري والمداومة العلميّة"، كليّة التّربية، جامعة رابرين، إقليم كردستان العراق، العراق،٢٤- ٢٥/ ٤/ ٢٠١٧

١٢- قدّم الباحث الأردني سيف الدّين الغماز بحثاً بعنوان "العنف ضدّ المرأة في أعمال سناء شعلان: رواية أعشقني أنموذجاً"، مؤتمر طلاّب الدّراسات العليا الشّباب الحادي عشر، جامعة ماليزيا الوطنية الحكوميّة (UKM)، ماليزيا، مايو ٢٠١٧

١٣- قدّمت الباحثة الجزائريّة صبرينة جعفر ورقة بحثيّة بعنوان "السّرد الغرائبي في القصّة القصيرة النّسائيّة بين الجماليّة والتّأويل: أرض الحكايا لسناء شعلان نموذجاً"، النّدوة الوطنيّة التي انعقدت تحت عنوان "التّلقي والتّأويل بين سلطة القراءة وفضاء المشاهدة"، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، ٢٣/ ١٠/ ٢٠١٨

١٤- قدّمت الباحثة الجزائريّة صبرينة جعفر ورقة بحثيّة بعنوان "المسرح في الجامعة: مسرحيّة دعوة على شرف اللّون الأحمر لسناء الشعلان أنموذجا"، في الملتقى الوطنيّ الأوّل للمسرح تحت عنوان "المسرح في الجامعة بين المتعة والمنفعة وصناعة الوعي"، جامعة محمد بوضياف، المسيلة، الجزائر، ١٥/ ١/ ٢٠١٩

١٥- قدّم الدّكتور الهنديّ أورنك زيب الأعظميّ ورقة بحثيّة بعنوان "رواية أدركها النسيان للكاتبة الأردنيّة سناء شعلان: دراسة تحليلية"، في مؤتمر الرّواية العربيّة بعد عام ١٩٥٠ م"، قسم اللّغة العربيّة، جامعة مومباي، مومباي، الهند، ١٣- ١٤/ ١/ ٢٠١٩

١٦- قدّم الدكتور غنام محمد خضر ورقة بحثيّة بعنوان "مسرح الطّفل بين الخيال العلميّ والتّخييل الفنيّ: قراءة في مسرحيّة اليوم يأتي العيد لسناء الشعلان"، في المهرجان الدّوليّ لمسرح الطّفل، أم العرائس، تونس، تونس، ٥- ٤/٩ / ٢٠١٩

١٧- قدّم الدّكتور عواد الغزي ورقة بحثيّة بعنوان "رواية الخيال العلميّ بين فلسفة العتبات النّصيّة والتّواصليّة الاجتماعيّة: رواية أعشقني للأديبة د. سناء الشعلان مثالاً"، ملتقى القاهرة الدّوليّ السّابع للإبداع الرّوائيّ، القاهرة، مصر،٢٠١٩

١٨- قدّمت الباحثة صبرينة جعفر ورقة بحثيّة بعنوان "المغامرة الجماليّة للنص الروائيّ السيرذاتي النسويّ بين الإبداع والخصوصية: السّقوط في الشّمس/ وأعشقني " لسناء الشعلان"، ندوة "الرّواية الجزائريّة والكتابة السير ذاتيّة"، استضافت جامعة محمد بوضياف ومخبر الشّعريّة الجزائريّة بالتّنسيق مع كليّة الآداب واللّغات، المسيلة، الجزائر، ٥/ ١١/ ٢٠١٩

١٩- قدّم الباحث عباس ورقة بحثيّة بعنوان "التّجربة المسرحيّة عند الأديبة الأردنيّة د. سناء الشعلان" في النّدوة الوطنيّة بعنوان "إبداعات المرأة في الأدب العربيّ الحديث"، الكليّة الحكوميّة بكاسركود، كيرلا، الهند، ١٣-١٤/ ١١/ ٢٠١٩

٢٠- قدّم الدكتور غناء محمد خضر ورقة بحثيّة بعنوان "مسرح الطّفل بين الخيال العلميّ والتّخييل الفنيّ: قراءة في مسرحيّة اليوم يأتي العيد لسناء الشعلان"، في "المؤتمر العلميّ الدّوليّ الأوّل للدّراسات الصّرفة والإنسانيّة"، الجامعة الحمدانيّة (جامعة الطّيف العراقيّ)، أربيل، العراق، ٢٠-٢١/ ١١/ ٢٠٢٠

٢١- عدد كبير من المقالات في المجلات والصّحف والدوريات والمواقع الإلكترونيّة عن تجربة الشّعلان الإبداعيّة والأكاديمية.

إبداع سناء الشعلان في المناهج الأكاديميّة:

١- تضمين قصص وروايات سناء الشّعلان في المناهج الأكاديميّة في الجامعة العالية، كولكتا، الهند، ٢٠١٩

٢- تضمين نصوص سناء الشّعلان في المناهج الأكاديميّة، مثل: تضمين قصتها "عام النّمل" في كتاب "مهارات الاتّصال باللّغة العربيّة مستوى١٠١"، الصّادر عن جامعة العقبة للتّكنولوجيا، العقبة، الأردن، ٢٠١٥

٣- إقرار رواية "أعشقني" مقرّرًا في الفصل السّادس في كليّة الآداب في جامعة ابن زهر، أكادير، المغرب.

٤- قصص متفرّقة في منهاج الاستماع لمادة تعليم العربيّة للنّاطقين بغيرها، المستوى الخامس، ط١، مركز اللّغات، الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠١١

٥- تضمين نصوص سناء الشّعلان في المناهج الأكاديميّة، مثل: تضمين قصتها "حليمة المجنونة" في كتاب اللّغة العربيّة مستوى١٠٠، الصّادر عن الجامعة الأردنيّة، عمّان، الأردن، ٢٠١١

٦- إدخال قصصها ونصوصها ومقالاتها ومسرحياتها وأبحاثها النّقديّة في الكثير من الفصول الدراسّية والمناهج الدّراسيّة والخطط الأكاديميّة في جامعات الوطن العربيّ وخارجه.

الدّورات المتخصصة:

١- دورة Windows,Word,Excel.Powerpoint,Internet ، للعام ٢٠٠٨، مؤسّسة الزّاجل الهندسيّة، الأردن.

٢- دورة Arabic and English Typing، للعام ٢٠٠٨، مؤسّسة الزّاجل الهندسيّة، الأردن.

٣- دورة email and Internet للعام ٢٠٠٩، مؤسّسة الزّاجل الهندسيّة، الأردن.

٤- دورة فنيّة حول منبر التّعليم الإلكترونيّ (Moodle) لمدرسي التّعليم المدمج، الجامعة الأردنيّة، كليّة الملك عبد الثّاني لتكنولوجيا المعلومات، ٢٠١٧

اللّغات:

١- اللّغة الإنجليزيّة: جيد جداً.
٢- اللّغة العبريّة: مقبول.
٣- اللّغة الإسبانية: مقبول.
٤- اللّغة الفارسيّة: مقبول.

.... ❖❖❖❖❖ ....

حوار والدة الأديبة سناء الشعلان عن الأمومة

(الأمومة تعني أن تحصل على أكثر من فرصة للحياة - في حديث لنعيمة المشايخ عن ابنتها سناء الشعلان)

بقلم: أ. نعيمة المشايخ

ابنتي سناء كانت دائماً تملك أسئلةً غريبةً، سؤالها الأغرب منذ طفولتها : " لو لم أكن ابنتكِ، وكان الأبناء يُباعون في الأسواق، فهل كنتِ سوف تختارينني وتشترينني لأكونَ ابنتكِ؟" لطالما أضحكني هذا السّؤال الغريب. ولكن بعد سنوات طويلة من تجربتي في الأمومة لسناء وإخوتها الأحد عشر، أقول لها : " نعم، كنتُ سأختاركِ أنتِ لتكوني ابنتي، وعندما أحظى بكِ سأشعر بأنّني أم محظوظة لأنّك ابنتي".

الأمومة لابنتي سناء الشّعلان وهبتني حياة أخرى غير حياتي، وهي حياة سناء الكاتبة والأستاذة الجامعيّة والحقوقيّة الجريئة؛ لقد عشتُ معها من جديد حياة أخرى، لحظة بلحظة، عشتُ معها الحياة التي حلمتُ بأن أعيشها، لكنّني لم أحظَ بها في طفولتي أو شبابي بسبب حياتي القاسية الظّالمة. لكنّ الأمومة وهبتني فرصة جديدة للحياة عبر ابنتي سناء الشعلان التي تقاسمتُ معها دربها بكلّ ما فيه من دموع وابتسامات وأحلام وحقائق.

ابنتي سناء تشبهني شكلاً ومضموناً صوتاً وصفات مشاعر وطبائع ومواهب، لكنّني صمّمتُ على أن تحظى بما لم أحظ به من فرص الحريّة والتفرّد والإبداع والتعلّم والسّفر والفرح والتجربة، لقد كنتُ أحلم بأن أحظى بكلّ

ذلك، لكن الحياة حرمتني من ذلك كلّه، لكنّني أعيشه من جديد مع ابنتي سناء رغم الحياة الحارمة لي.

لطالما أحببتُ الرّسم والكتابة والسّفر والعلم والحرية والنّساء القويّات صاحبات الإرادة والقرار، لكنّني لم أحصل على ما حلمتُ به بعد أن ماتت أمّي رحمها الله وأسكنها فسيح جناته، وتركتني وحيدة دون معين أو داعم أو قلب حنون، فتكالبت علي قسوة الحياة ومرارها، وبذلك ادّخرت أحلامي كلّها لابنتي سناء، ووهبتها كلّ إيماني بها وبمواهبها وبأحلامها، ولم أبخل عليها في لحظة بإيماني المطلق بها، وبعميق دعمي، راهنتُ عليها بأربعين عاماً من عمري، أخذتها من عمري، لأضيفها طوعاً ومحبّة إلى عمرها، أربعون عاماً من دعمي لها، لتغدو طفلتي الصّغيرة سناء الدكتورة والأديبة سناء الشعلان، وراء نجاحها اسمي، ووراء تميزها تعبي، ووراء صمودها دعمي.

أمومتي لها عنت لي أن أكون أمّها وصديقتها ورفيقتها ومثلها الأعلى وقوتها وشجاعتها وكنزها وبئر أسرارها وينبوع أحلامها.وعنت لي كذلك أن أؤمن بها، وأن أدعمها، دعمتها منذ كان الرّسم صديقها الأوّل، ودعمتها عندما قرّرت أن تكتب روايتها الأولى وهي في الثامنة من عمرها، ودعمتها عندما قرّرت أن تطبع روايتها الأولى وترسلها لمسابقة ما في مصر، وساندتها عندما قررَت أن تسير في درب العلم، وآزرتها عندما قرّرت أن تكون صاحبة كلمة قوية وجريئة، ثم قررتُ أن أرافقها إلى كلّ مكان لأحميها وأرعاها، طوّفتُ معها على الأندية الأدبية والإعلاميّة، ثم على منارات العلم ودورها، وبعد ذلك كنتُ رفيقتها الدّائمة في رحلاتها الأدبيّة والأكاديميّة في الكثير من دول العالم.

الأمومة جعلتني أذهب معها إلى السّودان والهند وكشمير والهمالايا وسوريا ولبنان ومصر والجزائر، وغيرها من بلاد الدّنيا، لقد رأيتُ الدنيا بعينيها،

سمعتُ النّاس بأذنيها، قرأتُ التّفاصيل بطريقتها، شاركتهُا في لحظاتها واحدة تلو الأخرى.

هذه التّجربة البديعة جعلتني أعيش فرصة الإبداع التي لم أعشها، جعلتني أعيش الشّهرة التي لم أصادفها، سمحت لي بأن أقابل أناساً لم أكن لأقابلهم لو لم أشارك ابنتي سناء حياتها وتفاصيلها.

الأمومة تجربة مرهقة، وتكون مرهقة أكثر إنْ كانت الابنة مثل سناء؛ابنة مسكونة بالموهبة والإنجاز والتحدي، وكلّها أحلام وتحديات، عندها تصبح الأمومة معركة وتحدٍ وعمل موصول.

كان يمكن أن أقبل أن تقتصر أمومتي على أدوارها البسيطة والتقليديّة، لكنّني رفضتُ ذلك، وصممتُ على أن أعيش الأمومة الشاسعة حيث الإبداع، وعشتُ مع ابنتي سناء تفاصيل حياتها جميعاً.الآن أعرف كيف يكابد المبدع، كيف يفكّر، وكيف يحلم ويحزن ويتألم ويسعد، ولذلك أنا مصممة على أن أكون الفرح لابنتي في أحزانها، والمشارك لها في أفراحها.

الأمومة ليست فقط هي سلوك طبيعيّ وفطريّ كما يقول السّاذجون، بل هي أكثر من ذلك، وأعظم، هي القدرة على أن تلد أزماناً أخرى، وأحداثاً أخرى، وأقداراً أخرى، لقد ولدت سناء مرة تلو الأخرى عندما شاركتها في دربها.

الآن أنا ألدها مرة أخرى عندما أحدثكم عنها، الآن أنا أمّ أكثر وأكثر، ومرة تلو الأخرى لأنّني أعيش التّجربة، وهي تجربة الكتابة والإبداع والتّميّز، دائماً حلمتُ بأن أكون جريئة وشجاعة وأن أحدّث النّاس عن تجربتي ونجاحي وتميزي في الحياة، الآن يتحقّق جزء من حلمي، لقد عشته في حياة ثانية ليست حياتي فقط، بل في الحياة التي أعيشها عندما أعيش حياة ابنتي سناء.

أقول لكم إنّ الأمومة لابنة مبدعة ومتميزة هي أمر متعب ومنهك ومرهق، هي تحدٍ كبير، هي رهان صعب كذلك، ولكنّني ربحتُ الرّهان دون شك، لأنّ ابنتي الصّغيرة سناء هي الآن نجمة في السّماء، والآن أتحدّث عن هذه النّجمة، فأقول لكم هي نجمتي أنا، وأنا من صنعها.ما أجمل الأمومة عندما تلد نجوماً!

والسّلام عليكم ورحمة الله وبركاته

.... ❖❖❖❖❖ ....

الأديبة سناء الشّعلان شمس الأدب العربيّ وأيقونته

محمد خالد النباليّ *

الأديبة الأردنيّة د. سناء الشّعلان من الأسماء الإبداعيّة العربيّة المشهورة في جيلها على مستوى عربيّ بل وعالميّ، بما يكفي لأنّ تُطلق عليها ألقاب "شمس الأدب العربيّ"، و"سيّدة القصّة العربيّة"، و"أيقونة الأدبّ العربيّ"، وهي من كتّاب جيل الحداثة، وقد اشتهرت في فترة التسعينيات وفي العقد الأوّل من هذا القرن بإبداعاتها ونقدها المهتم بالأسطورة والفنتازيا والموروث الشعبي والحضاري والخيال الجامح وتكسير الأشكال التّقليديّة للإبداعات النثريّة، لا سيما أنّها قد اهتمّت في تجاربها القصصيّة والنّثريّة بتقديم أشكال حداثية تهتم بالتجريب، وتفرز أشكالاً قصصية جديدة. كتاباتها معنية بالمشاكل الاجتماعية والتجارب الوجدانية لاسيما العشقية، وهي من الكاتبات اللواتي أصدرن مجموعات قصصية مستقلّة عن تجارب عشقيّة وفكريّة وجدليّة مختلفة بجرأة كبيرة.

وهي أديبة وأكاديميّة وإعلاميّة أردنيّة من أصول فلسطينيّة، ومراسلة صحفيّة لبعض المجلات العربيّة، وناشطة في قضايا حقوق الإنسان والمرأة والطّفولة والعدالة الاجتماعيّة، وتعمل أستاذة للأدب الحديث في الجامعة الأردنية/الأردن، حاصلة على درجة الدّكتوراه في الأدب الحديث ونقده بدرجة امتياز، عضو في كثير من المحافل الأدبية والأكاديميّة والإعلاميّة والجهات البحثيّة والحقوقيّة المحليّة والعربيّة والعالميّة.

---

* الشّاعر والنّاقد

حاصلة على نحو٦٣ جائزة دوليّة وعربيّة ومحليّة في حقول الرّواية والقصّة القصيرة وأدب الأطفال والبحث العلميّ والمسرح، كما تمّ تمثيل الكثير من مسرحياتها على مسارح محليّة وعربيّة.

لها ٥٨ مؤلفاً منشوراً بين كتاب نقديّ متخصّص ورواية ومجموعة قصصيّة وقصّة أطفال ونصّ مسرحيّ مع رصيد كبير من الأعمال المخطوطة التي لم تنشر بعد، إلى جانب المئات من الدّراسات والمقالات والأبحاث المنشورة، فضلاً عن الكثير من الأعمدة الثابتة في كثير من الصّحف والدّوريات المحليّة والعربيّة.

لها مشاركات واسعة في مؤتمرات محلّية وعربيّة وعالميّة في قضايا الأدب والنّقد وحقوق الإنسان والبيئة والعدالة الاجتماعيّة والتّراث العربيّ والحضارة الإنسانيّة والآدابِ المقارنة، إلى جانب عضويتها في لجانها العلميّة والتّحكيميّة والإعلاميّة.

هي ممثّلة لكثير من المؤسّسات والجهات الثقافيّة والحقوقيّة، كما أنّها شريكة في الكثير من المشاريع العربيّة والعالميّة الثّقافيّة.

تُرجمت أعمالها إلى الكثير من اللّغات، ونالت الكثير من التّكريمات والدّروع والألقاب الفخريّة والتّمثيلات الثقافيّة والمجتمعيّة والحقوقيّة.

مشروعها الإبداعيّ حقل للكثير من الدّراسات النقدية والبحثيّة ورسائل الدّكتوراه والماجستير في الأردن والوطن العربيّ والعالم.

وتتميّز د. سناء الشّعلان بإنتاجها الغزير، وبانهماكها في مشروعها الإبداعيّ، إلى جانب انهماكها في مشروعها الإنسانيّ والحقوقيّ في درب الدّفاع عن المجتمع وفئاته المضطهدة والمسحوقة؛ ويُذكر أنّ الشّعلان هي مندوبة دوليّة لمنظّمة السّلام والصّداقة الدّولية، ولها بصماتها الحقوقيّة المعروفة في أدبها وكاتباتها ومقالاتها ومشاركاتها في الدّفاع عن القضايا الحقوقيّة التي كان آخرها الدّفاع عن حق المحامي الأردني في الدّفاع عن موكله ضمن القانون دون أيّ ضغط أو إرهاب ودون توقيف دون سند قانونيّ، كما لها بصماتها الواضحة

في الكتابة عن القضية الفلسطينيّة في مقالاتها وقصصها ورواياتها ومسرحياتها لاسيما في حقول مهاجمة عدم شرعيّة الجدار الفاصل، وحقوق الأسرى، وحق العودة، وعدم شرعية المستوطنات، ومصادرة الأراضي الفلسطينيّة، وتهجير الفلسطينيين، ومشاكل المخيمات، وقضايا شتات الشّعب الفلسطينيّ، إلى جانب الكتابة عن عدالة القضيّة الكرديّة، ونقد الإبداع الكردي وتقديم آخر إصدارته وأبرزها وأهمّها للقارئ العربيّ، والكتابة عن الثورات العربيّة المعاصرة وموقف المثقف منها، ونقد السياسات الاجتماعيّة الظالمة في المشهد العربي، مثل زواج القاصرات، وجرائم القتل بحجة الدّفاع عن الشّرف، وتعنيف المرأة، وزواج الإكراه، وتهميش أصحاب الحاجات الخاصّة، وعمالة الأطفال، وغياب العدالة الاجتماعيّة، وتوسيع مظلة الضّمان الاجتماعيّ والتّأمين الصّحي، ومشاكل الشيخوخة، وجيوب الفقر، وحماية المستهلك، والبطالة، والعنوسة، والأميّة، وتغوّل المدنية على حساب الغطاء الزّراعي، وغيرها من القضايا الملحّة في المجتمع العربيّ. كما كانت تعُنى بتغطيتها الإعلاميّة بأن تلتقي بالنّخب الإنسانيّة والإعلاميّة؛ فقد التقت قيثارة الغناء الكردي مزهر خالقي، والموسيقار العالمي دلشاد محمد سعيد، وعلامة اللغة العربية علي القاسمي، والناقد الكبير نور الدين رايص، والأديب التّونسي ساسي حمام، وغيرهم الكثير.

وقد برز نشاط الشّعلان في حقوق السّلام عبر عضويتها في طواقم التّحرير والكتابة والاستشارة في مجلة الكادرينيا، ووكالة كرم الإخباريّة، ووكالة ضفاف الدجلتين العليا، والمنظمة العربية للإعلام الثقافي الإلكتروني، ووكالة أنباء عرار بوابة الثقافة العربية، وموقع الناس الإلكتروني، ومجلس المنتدى الإقليمي للإعلام، والمجلس العالمي للصحافة، ومجلة المجتمع التربوي، ومجلة بلسم الصحة والجمال، ومجلة "مرايا من المهجر"، ومجلة الجسرة الثقافية،

والمجلّة العربية للجودة وأفضل الممارسات والتميّز، ومجلة قراءات، ومجلة المنار الثقافية الفضائيّة.

كما كان لها عامود ثابت في كلّ من: مجلة النّجاح الجزائرية، ومجلة الجسرة الثقافيّة في قطر، وصحيفة الدستور في الأردن، وصحيفة أبعاد متوسطية في المغرب، وصحيفة الرائد في السودان، ومجلة أصداء فلكية في الإمارات العربية المتحدة، ومجلة رؤى في السعودية، ومجلة الحكمة في العراق، وصحيفة التلغراف في استراليا، وصحيفة حق العودة في فلسطين، وصحيفتي بناة الوطن والمقاول الأردني في الأردن، وصحيفة الاتحاد الكردستانية. إلى جانب مئات المقالات في الصّحف والمجلات الإصدارات والكتب.

كما كانت عضو استشاري وإعلامي في ملتقى السّرد المغاربي- قسم الأدب العربي في جامعة سكيكدة، والمؤتمر الأوّل لعمداء الدراسات العليا والبحث العلميّ لاتحاد الجامعات العربيّة: جامعة الأقصى في غزة بالتعاون مع المجلس العربي للدراسات العليا والبحث العلميّ لاتحاد الجامعات العربيّة، والمؤتمر الفرانكوفوني الأردني الدولي الثاني في جامعة آل البيت في الأردن بعنوان: "تلقي ألف ليلة وليلة في حقول العلوم الإنسانية عالميًّا"، والملتقى الدّولي الثاني الموسوم بـ سوسيولوجية الرواية في ضوء المناهج النقدية المعاصرة للعام ٢٠١٣/جامعة زيان جلفة/الجزائر، وللملتقى الوطني الأوّل حول: الرواية الجزائريّة في ضوء المناهج النقدية المعاصرة.

وسبق أن حصلت الشّعلان على تكريم على جهودها الإعلاميّة مثل حصولها على درع النّجوم" للتميز الإبداعي والإعلامي من مجموعة صحف ومجلات: النجوم والتلغراف والأنوار للصحافة للعام ٢٠١٠ من سيدني/استراليا، كما حصلت على لقب " واحدة من أنجح ٦٠ امرأة عربية للعام ٢٠٠٨"، وتكريم من أسرة نجوم العربية في العاصمة الأردنية عمان تحت شعار" أبرز شخصية أدبية أردنية للعام ٢٠١٣، فندق مطار الملكة علياء ٢٠١٤، وجائزة أكثر (٥٠)

شخصيّة مؤثرة في الأردن، الحصول على المرتبة رقم١٩، وذلك للعام ٢٠١٣، وجائزة العنقاء الذهبيّة الدوليّة للمرأة المتميزة للعام ٢٠١٣، وجائزة مؤتمر المرأة العربية للعام ٢٠١٢.

وشاركت كذلك في الكثير من المؤتمرات حول القضايا الإعلاميّة والحقوقيّة، مثل : مؤتمر حماية الصحفيين في الحالات الخطيرة في دورته الأولى في الدّوحة، والملتقى التحضيري لمؤتمر سيدات الأعمال والقيادات النسائية الدولي، ومؤتمر المرأة العربية: قوة التأثير نحو قيادة التغيير، ومؤتمر "نساء حلقات تعاون ومشاركة في ثقافة وتاريخ أمريكا اللاتينية ومنطقة الكاريبي، والمؤتمر الأول لمعلمي اللغة العربية في استراليا، ومؤتمر "المرأة المبدعة".

تكاد د. سناء الشّعلان أن تكون أشهر اسم إبداعيّ وثقافيّ وبحثيّ نسويّ في السّنوات العشر الأخيرة من أجيال كتّاب الحداثة والتّجريب في الوطن العربي، إلى درجة أنّها أصبحت صاحبة مدرسة خاصّة في الكتابة والإبداع في مزيج استثنائيّ من جمال اللّغة والتّجريب والفنتازيا والكتابة المسؤولة المنطلقة من قضايا الأمّة وأصالتها وحضارتها وثوابتها الكبرى وخصوصيّة فكرها وواقعها، وقد أصبحت شهرتها ذات بُعد عالميّ فضلاً عن بعديها العربيّ والمحلّي بعد أن تُرجمت أعمالها الإبداعيّة إلى كثير من لغات العالم، إلى جانب أنّها كانت ضيفة الشّرف في مؤتمرات ومنتديات وفعاليّات إبداعيّة عالميّة عريقة، ومنتجها الإبداعيّ والنّقديّ بات مادّة خصبة للدراسات الأكاديميّة والبحثيّة والنّقديّة والإعلاميّة حول العالم.

وهي تعكس باقتدار صورة المرأة العربيّة المبدعة والمثقّفة والطّليعيّة المشرقة التي تُعد علامة فارقة في الإبداع العربيّ الحديث لا سيما في حقل الإبداع النّسويّ الذي شكّلت ظاهرة فيه بما تملك من أدوات علميّة نقديّة بحثيّة،

وإبداع مقتدر على خلق تيار إبداعيّ خاص ببصمة راقية تعكس أصالة الفكر العربي وطموحاته.

وهي ذات بصمة استثنائيّة في إبداعها وعملها البحثيّ في حقل إبداعها؛ فهي تكتب الأدب النثريّ في حقوله جميعها إلى جانب أنّها تعكف على مشروعها النّقد الأدبيّ لهذه الحقول الأدبيّة في عملها وفي منجزها البحثيّ. وهذا كلّه قد أهّلها لتكون عضواً شرفيّاً وناشطاً في كثير من المؤسّسات الأدبيّة والنّقديّة والفكريّة والإعلاميّة العالميّة والعربيّة والمحليّة، أدرج في المناهج التّدريسيّة العربيّة والعالميّة، كما أنّها عضو تحكيم في جوائز عريقة، وهي كذلك عضو تحرير وتحكيم في مجلات علميّة متخصّصة ومحكّمة، وقد استضافتها عشرات الجامعات العالمية والعربيّة للاستفادة من تجربتها الأكاديميّة والإبداعيّة، في حين شاركت في مئات المؤتمرات والملتقيات والنّدوات والجلسات العلميّة حول الأدب العربيّ المعاصر وحقوق الإنسان، والفكر العربيّ وتحدّياته، وهي من الأدباء القلّة المهتمّين بالكتابة عن قضايا أصحاب الإعاقات، ولها أعمال أدبيّة منشورة في هذا الشّأن.

لقد حقّق أدب الأديبة د. سناء الشّعلان وعملها النّقدي ريادة وتأثيراً على جيلها والأجيال التي تلتها وعلى الأجيال التي سبقتها التي تشيد بتجربتها ومنجزها عبر روّادها الذين لا يزالون على قيد الحياة. وهذا ما أهلّها للحصول على تكريم دوليّ وعربيّ ومحلّي، وجعلها تحصل على مواقع اعتباريّة في الكيانات الرّسميّة والأهليّة الحقوقيّة والأدبيّة والإعلاميّة والبحثيّة في العالم والوطن العربيّ، وجعلها تحصل على ألقاب أهم المؤثرين في المشهد الإبداعيّ النّسوي العربيّ والحقوقي والشّعبي الأردنيّ، كما جعلها نجمة حاضرة في المنجز النّقديّ والأدبي، فتناولتها الأقلام والدّراسات والأبحاث في دراسة إبداعها عبر الرّسائل والأطروحات والدّراسات والمقالات المتخصّصة والكتب النّقدية، كما كان أدبها محوراً لمؤتمرات علميّة ولقاءات بحثيّة، وخُصّص لقلمها

الكثير من الأعمدة والزّوايا الأدبيّة والنّقديّة في المجلات والمواقع الإعلامية والصّحف والهيئات الأدبيّة والنقديّة، إلى جانب انتخابها عضواً تنظيمياً واستشارياً وأكاديمياً في الهيئات العلميّة والأدبيّة والبحثيّة والإعلاميّة والحقوقيّة في شتى أنحاء العالم.

المنتج الإبداعيّ والنّقدي والإعلاميّ للأديبة د.سناء الشّعلان مُعترف به على المستوى العالمي والعربيّ والمحليّ، فضلاً عن حضورها المميّز في المشهد الإبداعيّ والبحثيّ المصريّ، فقد كتب الكثير من النّقاد والأكاديميين العرب والعالميين حول تجربتها الإبداعيّة، كما قام الكثير من الإعلاميين حول العالم بإجراء حوارات إعلاميّة معها حول تجربتها الإبداعيّة والبحثيّة، واشتغلت في الكثير من أعمالها النقديّة عن العربيّ والعالميّ، وعلى رأس ذلك كتابها الشّهير"الأسطورة في روايات نجيب محفوظ.

وقد قامت د. سناء الشّعلان بتقديم الكثير من أعمال الأدباء الأردنيين والعرب والعالميين، وصدرت لها مجموعات قصصيّة مشتركة مع أدباء من جنسيّات مختلفة.

وعلى الجانب العالمي والعربيّ والمحلّي، فقد خصّصت لها اللّجنة الوطنيّة الأردنيّة لشؤون المرأة Who is she in Jordan صفحة خاصّة بها على موقعها بوصفها امرأة أردنيّة مبدعة من رائدات الأدب والنقد والإبداع في الأردن، وعُقد مؤتمرٌ عن أدبها تحت عنوان "الرّواية العربية والتاريخ: آسيا جبّار وسناء الشّعلان في جامعة معسكر الجزائرية، وقدّمت قدّمت الكثير من الأعمال الإبداعيّة لأدباء عرب وأدباء أردنيين، وقامت بتحرير عدد من الكتب الأدبيّة والفكريّة والسيريّة لأدباء وكتاب عرب، ووقع الاختيار عليها لتقديم كتاب أبحاث المؤتمر العلميّ التّربويّ السادس لكليّة البنات في جامعة تكريت/ العراق،

وقام دليل الرّوائيين العرب القطري بتخصيص صفحة عن إبداعها، كما قُدّم عدد كبير من الأبحاث الأكاديميّة في المؤتمرات العربيّة والعالميّة عن إبداعها.

وهذه المكانة العلميّة والأدبيّة الرّفيعة جعلتها قبلة للتّقدير والاحتفاء والاهتمام بمنجزها الأدبيّ والإبداعيّ؛ فتمّ انتخابها من قِبَل مجلة المجمع العلمي العربي الهندي لتكون عضواً دائماً فيها، وانتخبها مركز التّأهيل والحريّات الصّحفيّة CTPJF لتكون المنسّقة الرّسميّة له في الأردن، وانتخبتها منظمّة الضّمير العالميّ لحقوق الإنسان/سيدني/استراليا لتكون مديرة مكتبها في الأردن، وتمّ اختيارها مديرة لفرع البيت الثّقافيّ العربيّ في الهند لدى المملكة الأردنيّة الهاشميّة، وعضواً في مجلس أمناء مؤسسة عرار العربية للإعلام، وناطقة رسميّة باسم منظمة السلام والصداقة الدولية في مملكة الدنمارك والسّويد، وتمّت تسميتها واحدة من اللجنة الثلاثيّة العليا في التّلفزيون الأردنيّ لأجل تحكيم نصوص البرامج التي ينتجها التلفزيون الأردني، و أميناً عاماً لجائزة مؤسّسة الورّاق الأردنية للإبداع، وممثلة لمنظمّة النّسوة العالميّة في الأردن، وممثّلة مؤسّسة "جولدن دزرت" Golden desert Foundation" البولندية في الشرق الأوسط.

وقد استضافتها الكثير من الجهات المحليّة والعربيّة والعالميّة في حفلات لتوقيع إبداعاتها، كما اختارتها لشركات إبداعيّة وبحثيّة، وعندها الكثير من المشاريع الإبداعيّة والبحثيّة مع كثير من الجهات الاعتباريّة المتخصصّة في العالم، فضلاً عن أنّها كانت معنيّة بمنجز المبدع العربيّ، فلم تكتفِ بالكتابة النّقديّة عنها، أو عرضه في دراسات متخصّصة وتغطيات إعلاميّة، بل قامت بسلسلة عملاقة منشورة من اللّقاءات مع الأدباء والمبدعين العرب، ضمن توليفة إعلاميّة إبداعيّة فكريّة ذات بصمة خاصّة.

ولسناء الشّعلان اهتمام خاصّ بالمسرح كتابة وإخراجاً؛ إذ كتبت الكثير من المسرحيّات للكبار والصّغار، ومنها: دعوة على شرف اللّون الأحمر، و"سيلفي" مع البحر، ووجه واحد لاثنين ماطرين، ومحاكمة الاسم (×)، والسّلطان لا ينام، وخرّافيّة سعديّة أم الحظوظ، للكبار، في حين كتبتْ للصّغار الكثير من المسرحيّات، ومنها مسرحيتا اليوم يأتي العيد، و رحلة مع المعلّمة فرحة، فضلاً عن تأليف وإخراج كلّ من المسرحيّات: و٦ في سرداب، وعيسى بن هشام مرّة أخرى، والعروس المثاليّة، والأمير السّعيد، وأرض القواعد، ومن غير واسطة.

كذلك مثّلت الكثير من مسرحيّاتها مثل مسرحيّة "يُحكى أنّ" التي مثّلتها فرقة مختبر المسرح الجامعيّ في الجامعة الهاشميّة، من إخراج عبد الصّمد البصول، وعُرضت في مهرجان فيلادلفيا التّاسع للمسرح العربيّ، وفازتْ بجائزة أحسن نصّ مسرحيّ، عمان، الأردن، ٢٠١٠

وقد فازت بالكثير من الجوائز في حقل المسرح، مثل جائزة هيفاء السّنعوسيّ لكتابة المونودراما، في حقل الكتابة المسرحيّة، النّصّ المونودراميّ، الجائزة الثّانيّة، عن مسرحية "وجه ماطر جداً قليلاً، وجائزة الشّهيد عبد الرّؤوف الأدبيّة السّنويّة، دورة (يوم الشّهيد) في حقل التّأليف المسرحيّ، عن مسرحيّة "وجه واحد لاثنين ماطرين"، وجائزة جمعيّة جدة للثّقافة والفنون للمسرح، الجائزة الأولى عن مسرحيّة "دعوة على العشاء"، وجائزة الجامعة الهاشميّة لكتابة النّصّ المسرحيّ، الجائزة الأولى عن المسرحيّة المخطوطة "يُحكى أنّ"، وجائزة النّاصر صلاح الدّين الأيوبيّ عن أحسن نصّ مسرحيّ في دورتها الثّالثة، الجائزة الأولى، عن مسرحيّة "ضيوف المساء"، وجائزة الكتابة المسرحيّة من الجامعة الأردنيّة.

وهذا كلّه جعل مسرحها هدفاً للدراسات الأكاديميّة والبحثيّة؛ إذ أعدّت الباحثة الجزائريّة بريزة سواعديه رسالة ماجستير بعنوان "الآنا والآخر في مسرحيّات سناء الشّعلان: مسرحيّة وجه واحد لاثنين ماطرين أنموذجاً"، وذلك

بإشراف الدّكتور محمد زعيتري، من كليّة الآداب، من جامعة محمد بوضياف الجزائريّة.

كذلك أعدّت الباحثة الجزائريّة أسماء مزوز رسالة ماجستير بعنوان التّشخيص في مسرحيّات سناء الشّعلان مسرحيّة دعوة على شرف اللون الأحمر أنموذجاً"، بإشراف الدّكتور محمد زعيتري، من كليّة الآداب، من جامعة محمد بوضياف الجزائريّة.

وأعدّت الباحثة الجزائريّة صبرينة جعفر ورقة بحثيّة بعنوان "المسرح في الجامعة: مسرحيّة دعوة على شرف اللّون الأحمر لسناء الشّعلان أنموذجاً"، كما أعدّ البرفيسور غناء محمد خضر ورقة بحثيّة بعنوان "مسرح الطّفل بين الخيال العلميّ والتّخييل الفنيّ: قراءة في مسرحيّة اليوم يأتي العيد لسناء الشّعلان".

وبعد؛

خلاصة القول إنّ الأديبة د. سناء الشّعلان قد استطاعت أن تكون أيقونة من أيقونات الإبداع في العقد الحالي من هذا القرن، وغدت كلماتها وأفكارها تتردّد على ألسنة القرّاء الذين يميلون إلى قلمها، ويقدّمونه على غيره من الأقلام.

ومن أقوالها الشّهيرة:

- "إن الأدب ليس سيرة ذاتية للمبدع".
- "الشعر صوت القلب والألم، أما القصة فهي صوت العقل والتّجربة".
- "الإبداع الحقيقيّ لا يصنعه إلاّ حبّ عظيم".
- " أنا لا أقلق من المتطفّلين على الإبداع؛ فهؤلاء يسقطون في الظّل دائماً في نهاية المطاف".
- "المبدع الحقيقي لا يحظى أبداً بالرّضا عن نفسه مهما كان منجزه عظيماً".
- "أنا أؤمن بأن النّور الحقيقي يكمن في قلب الإنسان".
- "الأديبة الجميلة متصالحة مع نفسها ومع الرّجل"

- "من هو القبيح الذي لا يحتاج إلى الحبّ؟!"
- "الحسّاد والحاقدون هم ملح النّجاح،وهم المؤشر الأكيد على نجاحنا".
- "الكتابة تعطيني سبباً للحياة وطريقة للتنفّس".
- "الزمن هو البطل الحقيقي في قصصي والمحرض على التوتر".
- "العشق لا يأتي صدفة أبداً،بل يأتي قدراً".
- "الأدب الذي تنتجه المرأة في المشهد العربي يشبه حالها وفكرها وتكوينها وظروفها"
- "لا أفهم الحياة إلاّ بلغة العيون، ولا أقبل بغير المحبّة والعدل في الحياة".
- "إنّ الطفلة التي تستعمرني هي حقيقتي الكبرى،أنا أفهم العالم بمنطق هذه الطّفلة التي ترفض القبح في كلّ شيء".
- "النّساء القبيحات والمُهملات هنّ اللواتي يعادين الرّجل!"
- "أنا منتصرة دائماً للتغريد خارج السّرب إن كان السّرب يعجّ بالغربان،و لا يتقن شدو السنونو".
- "أقيس نجاحي بعدد حسّادي".



قراءة في غلاف رواية "أعشقني" للروائية د. سناء الشعلان

عبدالإله بنهدار*

إذا كان الشعر هو ديوان العرب قديما فإن الرواية اليوم تبوأت مكانته وأصبحت هي ديوان العرب في الوقت الراهن، شاهدة على حياتهم وتجاربهم الفكرية والاجتماعية الحديثة والتحديثية أيضا، وإذا كانت الرواية في القرنين ١٨ و ١٩ وفي الغرب تحديدا قد استطاعت أن تعثر لها على أبوتها ومشروعيتها في مدارس فلسفية معينة أمدتها وأطرتها بنظريات اضاءت لها الطريق ومدتها بتأويلات مختلفة، نجد الرواية العربية على عكس ذلك نشأت في شرط تاريخي مختلف، بعيدة عن العلوم الحديثة وتكاملها، مما جعلها تنمو وتترعرع خارج النظرية، وتعبر عن مسارها الذاتي/ الخاص وعن أسئلتها الخاصة والمحرقة وعن تطورها المتلاحق بعيدا عن فلسفات جمالية تؤطرها.[١]

من جهة أخرى إذا اعتبرنا قصيدة نازك الملائكة "غسلا للعار" قد حققت في المجال الشعري ثورة على هذا الفكر العروبي الذكوري فإنه يحق لنا القول أن نعتبر رواية "أعشقني" ثورة ناعمة على هذا الفكر الذكوري العروبي أيضا، هذا الفكر المتغطرس الذي يسمح لنفسه بأن يجهر ويبوح بما يشعر به اتجاه الجنس الآخر، هذا الجنس أو النوع (الجندر) النسائي أو النسوي يحرمُ عليه ما يحلُّ لنقيضه.

حين نغوص في متن هذه الرواية نلاحظ بأن كاتبتها ومبدعتها تغوص في أعماق المرأة الشرقية (العاشقة) لتعبر بشكل رومانسي فاضح عن كل ما يجيش في صدرها اتجاه الرجل (المعشوق) في زمن أضحى فيه العشق آليا وليس

* جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب.

[١]. أنظر، نظرية الرواية والرواية العربية، د فيصل دراج، المركز الثقافي العربي، ط ١، ١٩٩٩، ص ٦

إنسانيا، لتبقى تيمة العشق هي المهيمنة على رواية "أعشقني" في كل فصولها الخمس أو أبعادها الخمس.

١ ـ عنوان رئيس " أعشقني".

يتكون العنوان من فعل (أعشقُ) الذي يدل على المضارعة وهي تحيل بدورها على الزمن الحاضر والمستقبل وفاعل هذا الفعل ضمير المتكلم "أنا العاشقُ" الذي هو الكاتبة أو الذات المبدعة، وهذا لا يعني أننا أمام سيرة ذاتية، فبالرغم من ورود صورة الكاتبة والتي سنفرد لها قراءة خاصة في هذا التحليل ترد أيضا ياء المتكلم كاسم يعود على صاحبه أي على فاعل فعل (أعشقُ) وتفصل بينهما نونٌ تُسمى في النحو العربي بنون الوقاية، وهذه النون بمثابة جسر بين الفعل المضارع الدال على المتكلم وياء المتكلم التي هي ضمير / مفعول به. والعشق في اللغة هو: الإغرام بالنساء، وهو العَشَقُ أيضا[٢]

فالعاشقُ والمعشوقُ واحد، وفِعل العشق هو مرتبة من مراتب الحبّ الذي نجد له في اللغة العربية ما يزيد عن ستين اسما، ويُعتبر العشق في قواميس اللغة العربية سيد كل أسماء الحبّ ومعناه: الفرط والإفراط في الحب، وإعجاب المحب بالمحبوب سواء في حالة العفة أم في حالة الفجور. كما أن العشق يتولدُ وينمو في القلب، وكلما قويَ ازداد صاحبه تماديا فيه.

في ثقافتنا العربية وفي الشعر العربي بصفة أخص والذي هو ديوان العرب، نجد أن فعل العشق والتصريح به علانية يكون من الرجل اتجاه المرأة، ونادرا ما قرأنا لعاشقات عربيات يتغزلن في الرجال، إلا أن رواية أعشقني[٣]

قلبتْ الموازين ومنحتنا ثورة فكرية وإبداعية تسير في الاتجاه المعاكس ضدا على ثقافتنا التي علّمتنا وتعلمنا في مدارسها أنَّ البوحَ بالعشق والافتخارَ به

---

[٢]. مجمل اللغة، لابي الحسين احمد بن فارس بن زكريا اللغوي، دراسة وتحقيق: زهير عبدالمحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، الجزء الثالث، ط ١، ١٩٨٤، ص ٦٦٨

[٣]. وجب التذكير بأن الرواية اليوم كما سبقت الاشارة لذلك حملت المشعل من الشعر وأصبحت هي ديوان العرب.

لا يكون إلا من الرجل الذي يبقى فعل الحبِّ والعشق والهوى محصورا فيه وعليه. لأن ذلك مرتبط بالشرف، شرف القبيلة طبعا.

٢ ـ صورة الغلاف كدليل أيقوني/Signe iconique

علمنا في السطور السابقة على إلقاء الضوء على بنية العنوان تركيبيا، ونجد أنه من اللازبِ التنبيه على أن هذه البنية تلتقي وتتكافل مع صورة الغلاف التي تشكل نصا مختصرا إن لم نقل شاملا لعموم الرواية، ذلك أن صورة الغلاف مركبة من لقطة أو مشهد واحد تم اختياره وتوليفه بلمسة فنية وبعين احترافية عملت بكل بارعة تقنية ومهنية على الصورة وهي في غرفة المونتاج كي يتم إخراجها بطريقة مهنية واحترافية أيضا. [٤]

إن الصورة المبثوثة على الغلاف تحتل الحيز الأكبر على مساحة الغلاف برمته وهي صورة الكاتبة نفسها (د سناء الالشعلان) والتي تقول: "دائما أضع صورتي، ليس لأنها جميلة وليس لأنها قبيحة، وليس لهدف استعراضي بأي شكل، أريد منها أن يعرفني القارئ ".[٥]

صراحةً، لا سؤال الصحفي أشفى غليلنا كقراء لهذه الرواية ولا جواب كاتبتها كذلك، لكننا نُسَطِّرُ على قول الكاتبة وليس لهدف استعراضي، هذا الجواب وحده كاف على أن الصورة تعتبر عتبة من عتبات الولوج إلى المتن المحكي بين دفتي رواية أعشقني.

ومعلوم أن الصورة في عالمنا العربي لازالت في حاجة إلى الدّرس والتحليل سواء في المدارس والمعاهد أم في الجامعات العربية، فلايزال الذوق العربي العام قاصرا ـ إن لم يكن متخلفا ـ في تعامله مع الصورة كنص وكخطاب فني وثقافي وفكري، لنتأمل الصُّور التي درسناها ونُدرسها لتلاميذنا

---

٤. يؤمِن رولان بارت من جهته بأن الصورة هي الأخرى خطاب ، وهذا الخطاب يمكن تفكيكه وتفسيره، تقريبا بالأدوات المشابهة التي يُقرأ ويُفسّر بها النص الأدبيّ.

٥. قناة الشرقية ٢٠٢٠، برنامج: أطراف الحديث، https://youtu.be/sexxQ-z9iAQ

وتلميذاتنا في المدارس وفي المقررات الدراسية من الروض مرورا بالابتدائي إلى الإعدادي إلى الثانوي التأهيلي، نجدها صورا وُضعت في الغالب لتزيين النص الملفوظ المرافق لما هو محكي ومكتوب، في حين أن الصورة يجب أن يُنظرَ إليها كنص قائم الذات وهي في حاجة إلى تحليل وتفكيك، وهذا ما نصبو إليه في هذه الدراسة من خلال غلاف رواية " أعشقني".

١- على يسار الغلاف وضمن مربع صغير كتب نوع هذا العمل الأدبي "رواية/ NOVEL" مما يجعل رواية "أعشقني" تعلن من البداية عن انتمائها لجنس أدبي عنوانه: الرواية. وكما سبقت الإشارة نما هذا النوع الأدبي مع صعود الطبقة البورجوازية واعتلائها المسرح الاقتصادي والسياسي بدءا من القرن السادس عشر، فما الرواية ؟ تعرفها جوليا كريستيفا التعريف التالي وهي تقول: "يطلق اسم الرواية في الغالب على بنيات حكائية شديدة التنوع، هناك روايات إغريقية وروايات عاطفية وروايات شطارية وروايات نفسية، كي لا نذكر إلاّ بعض المغايرات التي يشملها المصطلح. وكل محكي ينبثق من إطار الملحمة أو الحكاية الشعبية يمكن تسميته رواية شريطة أن يكون كافي الطول من دون أن يُعطي لخصوصياته تعريفٌ دقيقٌ."[٦]

وعند الهنغاري جورج لوكاتش في كتابه: "نظرية الرواية" الصادر عام (١٩٢٠) وتلميذه لوسيان غولدمان في كتابه "دفاعا عن علم اجتماع الرواية (١٩٦٤) أن الرواية قصة بحث متدهور بوسائل منحطة في مجتمع متدهور عن قيم أصيلة في منظور البطل الإشكالي. [٧]

---

٦. Julia kristiva, le texte du roman, Mouton publichers, paris, new york,1970,p 15 -18

٧. أنظر: المسدس والكتاب" قراءة في رواية اللص والكلاب" د عبد الجليل بن محمد الأزدي، ط١، دجنبر ٢٠٠٧، ص ٤٥

٢- وفي أسفل الغلاف نلحظ اسم الناشر (أمواج للطباعة والنشر والتوزيع) ومقرها عمان .الأردن لتحديد الواجبات والحقوق بين الكاتبة والناشر محليا وقطريا ودوليا.

٣-اسم الكاتبة:

يرد اسم د سناء الالشعلان تحت عنوان الرواية بخط أصغر حجما من الخط الذي كتب به العنوان الرئيس، مما يدل على أن للعنوان أهمية كبرى على حساب اسم كاتبة العمل الروائي.

إن من يتابع إبداع النساء العربيات في يومنا هذا، لا يشك لحظة بأن الكاتبة المبدعة سناء الشعلان التي تكاد تكون مؤسسة إعلامية قائمة الذات، فنشاطها كتابة وإبداعا يوازي نشاطها وألقَها الدائم على وسائل التواصل الاجتماعية من جهة، وعلى القنوات التلفزية والإذاعية في بلدها وفي بلدان الخليج على السواء من جهة ثانية. والاعتراف بها ككاتبة ومبدعة وناقدة عربية ارتقى إلى حدود منحها ما يزيد على الستين جائزة تزين بها مكتبها العامرة تقديرا لها ولمواقفها ورؤيتِها للعالم العربي في راهنه إبداعا ونقدا.

٤- صورة الغلاف كدليل أيقوني Signe iconique

مادامت الصورة كعتبة من عتبات هذا العمل الأدبي، وجب علينا كقراء وكذلك كدارسين نسيان صاحبة الرواية، وألاَّ ننظر إلى صورتها على أنها مجرد صورة فوتوغرافية وُضعت لغرض جمالي يزين غلاف الرواية، إذْ وجب على القارئ النبيه أن لا يكتفي بفعل النظر إلى الصورة، بل يعمد ويعتمد على الإبصار فيها، وعملية الإبصار كما هو معلوم تختلف عن عملية النظر.

إنَّ الصورة الفوتوغرافية كما لا يخفى تنقل عددا من المعطيات الثقافية والاجتماعية والفكرية بل وحتى الدينية، دون أن نغفل أو ننسى ما تمارسه

الصورة من تأثير على المشاهد / المتلقي وما يسقطه هذا الأخير من تفسير على الصورة في حد ذاتها. [٨]

تتميز الصورة بتصورات خاصة تميزها عن اللغة وعن سائر الرموز التي تتيح التعبير وهنا نتكلم بالضرورة عن المجال الجمالي. وملتقط هذه الصورة كوسيط ـ وهو بدون شك مصور محترف ـ ينقل إلينا معلومات ومشاعر يريد العمل الروائي الملفوظ أن يجعلها في خضمه وإذا كان جاك أومون يقول بأن الصورة صِتوُ العالم ولكنها صِتو مشوهٌ إذ على الرغم من واقعيتها تجذبنا وتسحرنا في ازدواجية ما تنقله كما تأسرنا في شيء نراه بأم العين. [٩]

لذا يحق لنا القول: إن الصورة لغة بصرية يتمُّ عبرها توليد العديد من الدلالات ومن داخلها، وهذه اللغة بالغة التركيب والتنوع، إذ سنستند من أجل بنائها إلى مكونين:

الأول: يعتمد على العلامة الأيقونية، لأن الصورة وهي علامة أيقونية كي تُنتجَ معانيها تستند إلى المعطيات التي يوفرها التمثيل الأيقوني كإنتاج بصري لموجودات طبيعية تامة كالوجه ذي المواصفات الخاصة مثلا على غلاف رواية أعشقني، وتستند من جهة ثانية إلى معطيات من طبيعة أخرى تتعلق بما يمكن تسميته بالتمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية أي: العلامة التشكيلية ونقصد بها الأشكال والخطوط والألوان والتركيب، لأن المضمون أو المضامين الدلالية للصورة هي نتاج تركيب يجمع من حيث الانتماء ما بين البعد الأيقوني (التمثيل البصري) وبين البعد التشكيلي مجسدا في كل ما تحويه الصورة وما هو مُودعٌ فيها من أشكالٍ هي من صُنع وإبداع الانسان (الثياب، الماكياج، الألوان، الخطوط إلخ....) وتعد الصورة من هذه الناحية ملفوظا

---

[٨] . جاك أومون، الصورة، ترجمة ريتا الخوري، مركز دراسة الوحدة العربية ط١ بيروت أبريل ٢٠١٣. ص٧

[٩] . نفسه، ص ١٢.

بصريا مركبا ينتج دلالات استنادا إلى التفاعل القائم بين مستويين أو علامتين مختلفتين هما العلامة الأيقونية والعلامة التشكيلية.[١٠]

فكيف نقرأ هاتين العلامتين في صورة صاحبة الغلاف، والتي هي كاتبة الرواية في الآن نفسه؟

أ) العلامة الأيقونية: يمكننا القول إن هذه الصورة الفوتوغرافية المبثوثة على الغلاف لا تكشف عن طبيعتها للناظر إليها أو لقارئها ولا عن هوية صاحبتها بالسهولة المتوقعة. فهناك فاصل قوي وجوهري بين الظاهر والباطن في هذه الصورة وهو ما يدفعنا للتساؤل: ما الرابط بين المعطى والمرئي والمُوحى به في هذه الصور؟ ومن أين تستمد هذه اللقطة قدرتها على استكناه موضوعها وهي تسعى من كل ذلك إلى خلق مجموعة من الحالات الثقافية الخاصة بفئة اجتماعية ثقافية تنتمي إلى نسق ثقافي معين؟

إن القراءة المتأنية لعناصر الصورة هي وحدها الكفيلة لإيجاد الوحدات الدلالية التي بإمكانها أن تقودنا إلى بناء عالم دلالي منسجم بين معطيات ومفردات هذه الصورة الفوتوغرافية.[١١]

٤-١: المفردة الأولى: (الجبين)

بدون شك، يشكل جبين المرأة إحدى مفردات جمالها، سُمكهُ وطولُه عرضه ولونُه.. كلُّ ذلك يعد مفردة من مفردات جمال جبين المرأة إلا أنه في هذه الصورة نراه مُغطى بقماش أو لنقل: بخمارٍ يَحجُبُ عن الرائي رؤية جمال هذا الجبين الأنثوي. وبدون شك يعتبر الخِمار. بعيدا عن دلالته الدينية. مانعا

[١٠] . أنظر: السيميائيات مفاهيمها وتصنيفاتها لسعيد بنكراد صص ٨٨. ٨٩.

[١١] . ارتأينا أن نجعل كل جزء من الصورة بمثابة المفردة اللغوية والتي لا تكشف عن معناها تاما وكاملا إلا في إطار الكل الذي هو الجملة.

وحاجبا لدى المرأة أغلى وأجمل ما تغنَّى به الشعراء على مر العصور ألا وهو " شَعْرُ رأسها " كما سنرى في المفردة الأخيرة من تحليل هذه الصورة.[١٢]

٤-٢: المفردة الثانية: (الحاجبانِ)

الحاجبان في اللغة هما العظمان فوق العينين بالشحم واللحم.[١٣]

وفي هذه الصورة يميل الحاجبان إلى الاستقامة، والدراسة النفسية لحاجبيْ المرأة من هذا النوع تقول: إِنَّهما تتصفان بأمرين: الصلابة والواقعية، كما أنهما موضع ثقة الأشخاص المحيطين بها، ويدلان أيضا على أنها امرأة عقلانية لا انفعالية دون أن ننسى تغنّي الشعراء ووصف الأدباء لحاجبيْ المرأة بـ (الهلال) كما شبهاهما بـ (حرف النون) إلى غيرها من التشبيهات التي تزخر بها دواوينُ الشعر العربي.

الحاجبان هما إحدى مفردات الجمال عند المرأة ولذلك جاء النهي عن نَمصِ شعر الحاجبين، وفعل النَّمصِ جائز للمرأة في جميع جسدها إلا على حَاجبيْها ويستند الفقهاء بالآية القرآنية (ولأمرنهم فليغيرن خلق الله) السؤال هنا: أليس نتف ونمص الشعر من جميع الجسد تغيير لخلق الله؟ إذن المسألة تتجاوز تغيير الخلق الذي جهر به الفقهاء أو الفقه أم الذي سكتوا عنه، فهو فهم حسب رؤيتهم وأذواقهم وتذوقهم لجمال حاجبيْ المرأة فحرموا ما أرادوا وأجازوا ما أرادوا. الشاهد عندنا في كل ما قيل هو أن حاجبيْ المرأة يعتبران أحد مفردات الجمال في وجهها وهذا الجمال واضح في الصورة من خلل العناية بجمال وتجميل الحاجبين.

٤-٣: المفردة الثالثة: (العينان)

---

١٢. يعتبر شعر المرأة في الجاهلية عنوان جمال المرأة بسواده وطوله، أما قصه فكان معيبا ولا يكون إلى في حالة الحزن على فقدان قريب أو حبيب.

١٣. مجمل اللغة لأبي الحسين أحمد بن فارسس بن زكريا اللغوي، راسة وتحقيق : زهير عبدالمحسن سلطان، مؤسسة الرسالة، الجزء الأول ، ط١ ، ١٩٨٤، ص٢٦٧.

طالما تغنى الشعراء بعيون النساء واعتبروا أن سر جمالهن يكمن في أعينهن، سواء تعلق الأمر بالشعر القديم الذي شبه عينا المرأة بعيون المها والظباء والقطا والبقر الوحشي أمْ في الشعر الحديث الذي نستشهد في هذا المضمار بقصيدة شهيرة للشاعر العراقي بدر شاكر السياب " أنشودة المطر" والتي تعتبر من عيون الشعر العربي ومن أجمل القصائد التي تغنت بعين المرأة في العصر الحديث.

عيناك غابتا نَخيل ساعة السحرْ
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمرْ
عيناك حين تبسمانِ تورقُ الكرومْ
وترقصُ كالأضواءِ في نهرْ
يَرجُّهُ المجذافُ وهنًا ساعةَ السَّحرْ

فالعين عند بدر شاكر السياب عين تحرسها غابة من النخيل في وقت السحر وما هذه الغابة من النخيل إلا الرموش التي تحرس العين التي هي نهر يرجه مجداف ليلا. تصبح العين في شكلها الهندسي مثل القارب والإثمد والكحل كَالسَّحَر. والبؤبؤان المتراقصان كالأضواء. فقط أنظر أيها القارئ إلى العنين في الصورة واستحضر هذا المقطع من أنشودة المطر وسترى الإحساس الذي سينتابك حينئذ.

لكن دلالة العين في هذه الصورة بالذات لا تكتمل إلا بتفسير وتحليل تلك لك النظرة المبهمة التي تحمل أكثر من دلالة وأكثر من معنى؟ فبالتأطير المقطعي تصبح العين الرائية وهي عين المشاهد / المتلقي غير متوقفة عند جمال العينين فحسب، بل هي تمسحُ فضاء الصورة كلِّها باحثة عن هدفها بعيدا عن كل نظرة آسرة ومُجحفة، فنظرة هاتين العينين تظل بعيدة عن النظرة العادية المبصرة، بل ترمز إلى ما هو إنساني ثقافي يقول فرانسكو كازيت عن النظرة: "هي التي تؤسس وتنظم ما هو موضوع للرُّؤية، إنّ الأمر

متعلق بمنظور يحدد الحقل البصري ويبسطُه أمامنا، إنه الموقع الذي ننطلق منه لتحديد ما يقع تحت طائلة الأعين"[١٤]

إنَّ فهمَ النظرة في هذه الصورة وقراءتَها مرتبط بقدرة المتلقي على القيام بعملية تنسيق بين مجمل العناصر المشكلة لنص الصورة، وهو تنسيق يعتمد على ما تعطيه له الصورة. [١٥] ويستند هذا التنسيق إلى معاني هذه العناصر التي توجد خارج الصورة وضمن سياقات الفعل الانساني وأيضا داخل النسق الثقافي لهذا العقل الانساني والنظرة فعل من أفعال الانسان. وكأننا في هذه الصورة أمام نظرة ترسلُ خطابا لشخص خارج إطارها، تنظر إليه هي ولا نراه نحن، تخاطبه النظرة بقولها:

ـ أنتَ ترى جمالي ولا تراني، أما أنا فأرى جمالي وأراني. أو قد تقول له أيضا:

-أنت أيُّها الرجل تَعشقني، وأنا أيضا أعشقني، لكن عشقك لي أيها الرجل ناقصٌ وعشقي لذاتي تامٌّ وكاملٌ.

تفرض علينا هذه النظرة المبهمة ألا نكون متسرعين في أحكامنا، فنحن أمام نظرة إنسانية صوفية عميقة الدلالات. ألم يقل الحسين بن منصور الحلاج:

أنا من أهوى ومن أهوى أنا
نحن روحان حللنا بدنا
فإذا أبصرتني أبصرته
وإذا أبصرته كان أنا
روحه روحي وروحي روحه
من رأى روحين حلاَّ بدنا

---

١٤ . d'un regard a l'autre .Fransesco casette .p43 و أنظر أيضا : سعيد بنكراد ص ١٠٢.

١٥ . لن تعطي الصورة معناها للمتلقي ولن تكشف له عن دلالتها أو دلالاتها بسهولة إن لم يحول نظره إلى إبصار.

وبالتالي فالنظرة في هذه الصورة الفوتوغرافية ليست نظرةَ نظرٍ وإغراءٍ بقدر ماهي نظرةُ اعتبارٍ وإبصارٍ وتبصُّرٍ.

٤-٣: المفردة الثالثة (الأنفُ)

تغنَّى الشعراء كثيرا بأنف المرأة وجعلوا منه سمة من سمات حسن جمالها، فهذا تميم بن أبي مُقبل يقول متغزلا بأنف حبيبته.

كأنَّها مارن العرْنينِ منفصلٌ   من الضباء عليه الودْع منتظمُ
مقلدٌ قضبَ الريحانِ ذو جُددٍ   في جوزه من نِجارِ الأدْم توْسيمُ

إن الضمير في كأنَّها يعود على المحبوبة المتغزل بها و (العرنين المارن) هو الأنف اللين للغزال المفطوم عن أمه وقدْ زانه أو رتبه (الودْع) أي الخرز بمعنى آخر (المنقوط) وقول الشاعر عن الأنف " مقلد" أي عليه قلائد و(جُدد) أي طرائف خطوط في جوزه أي في وسطه والضمير يعود على الأنف وقوله من (نجار الأدم) أي بياض يكون في الظباء فإذا كانت في الناس فهي السمرة الشديدة والتوسيم من الوسم وهي العلامة.

ما علاقةَ الصورة الحسية الملفوظة في التعبير السالف الذكر المتعلقة بأنف محبوبة الشاعر بتلكَ الملحوظة على أنف صاحبة الصورة الفوتوغرافية في الغلاف؟

إن العلاقة التي تجمع بين الصورتين: الذهنية الحسية والفوتوغرافية الواقعية، وبين أنف المرأتين هو الجمال. جمال الأنف الذي له ملحقات تزيدُه جمالا فوقَ جماله، ومن بين ملحقات هذا الجمال في أنف المرأة " الوسم" و "العلامة" و " القلادة" و "الجدد" التي اعتادت المرأة العربية أن تضعها على أنفها منذ القدم. وهذا التوسيم أو الوسْم أو العلامة نجده ظاهرا على أنف صاحبة الصورة.

وهي عبارة عن نجمة خماسية في أنف صاحبة الصورة، فعلاوةً على أنه وسْم وسِمة من سمات الجمال إلاَّ أن هذا الوسْم/ النجمة الخماسية الصغيرة

وكأننا بها تدل على الأبعاد الخمسة أو الفصول الخمسة لهذا العمل الروائي الذي اختارت له الكاتبة عدة عناوين قبل استقرارها على العنوان الأخير (أعشقني) فمن خلال تصريحها في إحدى أحاديثها الصحفية صرحت الكاتبة قائلة: إنَّ العنوان الأول الذي كان في ذهنها هو " البعد الرابع" لذلك جاءت عناوين الفصول متصدرة دائما بكلمة "البعد " وكانَ البعد الخامس بالفعل هو آخر فصول هذه الرواية.

٤-٤: المفردة الرابعة (الخدَّانِ)

لا نعدم تشبيهات لِخدَّيْ المرأة في الشعر العربي على الأقل شبهوهما بـ: بالرمان التفاح إلخ... وكلها من الفواكه التي تشتهيها النفس، قد تكون هذه التشبيهات مسيئة للمرأة أكثر مما هي لصالحها إذ نجردها من إنسانيتها وتصبح كفاكهة يتلذذ بها الرجل، لكننا لا نعدمها في الشعر والثقافة العربيين.[١٦] كذلك علامات خجل المرأة وحياؤها أول ما يظهرُ يَظهرُ على خديْها يقول إيليا أبو ماضي:

تَغارُ إذا ما قيلَ تلكَ مليحةٌ يطيبُ بها للعاشقينَ التغزلُ
فتحمرُّ غيضا تم تحمْرُّ غيرةً كأنَّ بها حُمَّى تجيئُ وتقفلُ

فبدون شك نجدُ خد المرأة أحد مفردات ومكونات جمالها.

٤-٥: المفردة الخامسة (الذقنُ)

يُعتبرُ الذقنُ هو البعد الخامس في هذه الصورة على اعتبار أن الجبين فيها هو البعد الأول، والحاجبان مع العينين هما البعد الثاني، والأنف هو البعد الثالث، والخدان هما البعد الرابع، وأخيرا الذقن الذي هو البعد الخامس، وبه تكتمل مفردات صورة الغلاف، هذه المفردات جميعها تُكوِّنُ لنا جملة مفيدة ذات أبعاد دلالية لسيدة عربية هيَ عشيقةٌ ومعشوقةٌ تُريد من خلالِ صورتها هذه

[١٦] . - في حديث صحفي لسعيد عقل تحديدا في (برنامج خليك بالبيت) يرفض أن تشبه المرأة بهذا النوع من التشبيهات كما هو وارد في شعر نزار قباني مثلا.

أن تصل رسالتها للرجل الشرقي وللمجتمع والإنسان الشرقي رجلا كان أو امرأة، رسالة مفادها أنهُ من حقِّ المرأة الشرقية أن تعشق على هواها بدون قيود أو شروط، وبدون شك أن ثقافتنا العربية تُلاكُ على ألسنة الناطقين بها عبارة: (إنَّ الله جميلٌ يحبُّ الجمالَ) والجمالُ بوابةٌ للعشق، وهو لا يكتمل إلا إذا اكتملت مفرداته حُسنًا وبهاءً، لكن، ماذا عن مفردة من أهم مفردات الجمال لم نتحدث عنها في هذا التحليل، إنها المفردة الغائبة أو المُغيبةُ الحاضرةُ وهي المفردة السادسة.

٤-٧: ـ المفردة السابعة (شَعَرُ رأس المرأة)

يعتبر شعر المرأة من أكثر وأجمل ما تغنى به الشعراء العرب على مر التاريخ منذ امرؤ القيس إلى يومنا هذا.

لكن في هذه الصورة قيدَ التحليل والدراسة نجد شعر الراس مخفيا عن الأنظار بسبب (الخمار = القناع = الحاجز = السياج).

لماذا تمَّ حجبُ شعر رأس المرأة في هذه الصورة ؟ ولم لا يتم حجبُ الوجه بكامله وهذا ما كانت تأمله بعض الآراء الفقهية المتشددة في الخليج العربي بالذات ولازالت حتى يومنا هذا على قلتها.

فتلك النظرة الحائرة التائهة المبهمة ـ من صاحبة الصورة ـ والتي سبق الحديث عنها تُعبر بجلاء عن انكسار المرأة العربية والشرقية بالخصوص، نعني بالانكسار: انكسارَها النفسي والجسدي، فبالرغم من أنها صورة في غاية الروعة والجمال والقوة الإيحائية وأن صاحبتها ذات فكر عقلاني حداثي متنور إلا أنها تعبر بشكل فنّي رفيع وسامٍ عن موقف ذكوري شرقي استبدادي ومستبدّ، إذ تم الاجتهاد على إظهار مفردات الجمال في هذه الصورة لتبدوَ في أحسن وأبهى حلّة، هذا الحسنُ والبهاء نجدُ المعنيَ الأولَ به هو الرجل الغائب المغيبُ حقيقة لكنه حاضر بالقوة مجازا فهو حاضر بالقوة ـ إذا جاز لنا أن نستعمل هذا الأرسطي ـ داخل صرح الفضاء الاجتماعي والنسق الثقافي المهيمن.

تشرح لنا الصورة وضعًا إنسانيًا في غاية البساطة والدقة كما تحكي لنا عن وضع يُعيدُ بلْ ويشكك في ترتيب العلاقات الانسانية ويكثِّفُها في ثنائية (الرجل والمرأة) لتحيلنا هذه الثنائية على إحالات رمزية عديدة.

فهذه الصورة الفوتوغرافية تدعو القارئ النبيه الفطن بألاّ يتعامل معها بطريقة إغرائية شبِقَة بل تدعوه لينظر إليها في مجملها (بجميع مفرداتها الآنفة الذكر) كصرخة تقول كل شيء عن العلاقة بين الحاكم والمحكوم، السيد والمسود، المالك والمملوك، الرجل المتسلط والمرأة الخاضعة القانعة الراضية بهذا التسلط. حتى ولوكان أبًا أو أمًّا، لتبقى كاتبة ومبدعة رواية (أعشقني) هي الصوت النسوي/ النسائيُّ الذي يصرخ في هدوء وفي صمت وفي حلة بهية أيضا عبر الصورة إيَّاها، ونحن نعتقد ببلادة بلهاء وكأنها سيدة مُعجبة بنفسها يُغريها جمالها كي تتبجح به على بنات أو بني جنسها لذلك وضعته على غلاف روايتها. كَلاَّ وألف كلاَّ، إنها صورة تتعبر عما عبر عنه الشاعر العربي:

لا تحسِبُوا أنَّ رَقْصي بينكم طربٌ فالطيرُ يرقصُ مذبوحًا منَ الأَلمِ

إننا نستنطق الصورة ونستشهد بكلام صاحبتها كمبدعة أولا وأخيرا وهي تصرح لإحدى القنوات التلفزية بحسرة قائلة: " أنا أجيدُ الرقص، أجيدُ الغناء، ماذا كان سيخسرُ والدي في تلكَ اللحظة لأُمَثِّل؟ ماذا كانتْ ستخسرُ أمي؟ إنها تجربةٌ صعبةٌ لا أحد يعرف كيفَ تشعرُ امرأةٌ تريدُ أن تُغني، تريدُ أن ترقصَ، أنا أجيدُ الرقصَ، أنا أجيدُ الغناء، لكنهم منعوا ذلك عنِّي"[١٧]

هل نحتاجُ إلى دليل على حرمان المرأة العربية والشرقية وحرقتها ولوعتها أكثر من هذا التصريح العفوي الصريح ؟ أيعقلُ أن نقول بأن تلك النظرة في تلك الصورة كلغة ملحوظة لا تقول ولا تعبر إلا بما عبرت عنه صاحبتها لفظاً وقولاً.

[١٧] . قناة الشرقية ٢٠٢٠، برنامج أطراف الحديث، https://youtu.be/sexxQ-z9iAQ

لكل هذا قلنا في البداية: لا يجب علينا ألا نكتفي بالنظر إلى الصورة بل أن نبصرها، وهناك بدون أدنى شك فرق كبير بين عملية النظر وعملية الإبصار.

٣- العلامة التشكيلية

إذا كنا تطرقنا في العلامة الأيقونية إلى الصورة وهي تُنتِجُ معانيها استنادا إلى المعطيات التي توفرها هذه العلامة الأيقونية كإنتاج بصري، فإن العلامة التشكيلية تستند إلى معطيات طبيعية أخرى ليست من داخل الصورة الأيقونية بل من خارجها، وهو ما يسمى بالتمثيل التشكيلي للحالات الإنسانية ويتم ذلك عبر الأشكال والخطوات والألوان والتركيب أي: الطريقة الجمالية التي نرى بها الصورة وهي في أبهى حلة.

إن المضامين الدلالية للصورة عبر مفرداتها السابقِ ذكرُها هي نتاجٌ تركيبٍ يجمعُ ما بين البعد الأيقوني وبين ما يلعب فيه البعدُ التشكيلي دورا مهما تبعًا لما صنعه الانسان بكفاءته وخبرته وتصرفه في العناصر الطبيعية الأيقونية حتى تُصبحَ الصورة ملفوظا بصريا مركبا يتيحُ دلالاتٍ اعتمادا على التفاعل القائم بين مستويين مختلفين في طبيعة تكوينهما لكنهما متكاملان ومتفاعلان من حيث وجودهما وتواجدِهما. فكمية الضوء بمقدار على هذه الصورة الفوتوغرافية واللون الذي يميل إلى السمرة في الصورة وهو ليس لون البشرة الحقيقي لصاحبة الصورة، إذ هو لون صناعيٌّ يميل إلى اللّون القمحي، كلُّها عواملُ تنتمي إلى العلامة التشكيلية وليس الأيقونية.

واللون القمحي لون أفتحُ من الأسمر وأسمر من الأبيض، والعرب عامة يغلب عليهم اللون القمحي، والذي اشتغل أو لعب على تشكيلِ الصورة لاشك أنه باستعمال الضوء جعل الصورة تبدو كذلك، وهنا ننتقل من الصورة الطبيعية إلى الصورة الصناعية. وبدون شك أن هذا العمل يحيل إلى معنى

ودلالة معينة لا تعطيها لنا الصورة الواقعية او الطبيعية. أيضا لا يمكننا إغفالَ الفضاء الأزرق كجمالية تشكل خلفية الصورة.

هناك عدةُ علوم عرَّفت بالألوان ودلالاتها النفسية، حتى أنه ظهر علم يسمى بعلم " النفس اللَّوني" وهو من العلوم الحديثة في مجال العلوم النفسية. كثيرة هي الدراسات التي قام بها علماء النفس للبحث في مدى تأثير الألوان على المشاعر والأمزجة وأنماط السلوك العامة.

يعتبر اللون الأزرق من أكثر الألوان انتشارا وإقبالا في جميع أنحاء العالم مما يدل على أنه يعبر عن الاستقرار والدفء والأمان والثقة كما أنه يُزودُ الطاقة ويزيدُها بالنسبة للإنسان، لذلك نجد الطِّلاء الأزرق على بعض المكاتب التي تُعنى بالتجارة والتسويق، وعلى جدار المنازل الخارجية، خصوصا المدن الشاطئية وفي الحارات الشعبية القريبة من البحر، فاللون الأزرق يعتبر لونا مهدئا لنبضات القلب ويعطي إحساسا بالرحابة وسعة الصدر والمتعة كذلك في التواصل مع الاخرين.

رغم كل هذه الصفات الإيجابية التي يوصف بها اللون الأزرق، إلا أنه أيضا قد يرتبط في بعض الأحيان بالمأساة والقوة والعنف والإثارة.

تُرى كيف نقرأُ دلالة اللَّون الأزرقِ على غلاف هذا العمل الروائي (أعشقني) الذي هو الدَّفةُ الأولى للرواية أي " الغِلاف الأول" إذا ما تعاملنا بإيجابية مع اللون الأزرق نجد الرواية مفعمة بالحب وداعية إليه من أول صفحة منها إلى آخر صفحة. وإذا كان الأزرق هو لون السماء ولون البحر[١٨]

وإذا كانت علاقة الإنسان بالسماء علاقة ترقب وتودد ودعاء وتوسل وأنها مَوطن الملائكة في تصور الكثيرين، كما أنها مصدر الشمس والمطر بدونها ينتفي الوجود، بهذا المعنى يكون للسماء واللون الأزرق مدلول إيجابي على المستويين: المادي والروحي.

[١٨] . للكاتبة رواية سيلفي مع البحر تعتمد أيضا في غلافها على اللون الأزرق.

إلا أن الإنسان بعقله وعلمه وجبروته وأناه المفرطة أيضا جعل من هذا الفضاء مَجَرَّات له تخالف وتتحدى المجرات الإلهية الكونية الطبيعية، فالأقمار الصناعية قدف بها الإنسان إلى السماء قذفا، وأصبحت هذه الأقمار تتحكم في مصائر الناس، تُوجههم كيفما وأنى ووقتما شاءت، وتربيهم على سُلوكات وتربية وقيم وثقافة كونية جديدة قد تكون مدمرة في الغالب الأعم، وهذه هي الدلالة الثانية التي يمكننا أن نستشفها من طغيان هذا اللون الأزرق كخلفية لرواية (أعشقني).

فالكاتبة واعية كل الوعي بأن العشق لا يمكنه أن يكون إنسانيا خالصا ما لم يكن روحانيا خالصا، لما نقول روحانيا فإننا بدون شك نرفع أعيننا نحو السماء، ولما نقول ماديا فإننا ننزل ونهبط بأعيننا إلى الأرض، لتصبح عيوننا تنظر على مستوى أفقي بعد أن كانت في المستوى الاول تنظر على مستوى عمودي. هذه الثنائيات وغيرها كثير تصادفنا في هذا المتن الروائي من البداية إلى النهاية.

والبعد الخامس وهو آخر فصل في رواية (أعشقني) تعتبره الكاتبة أهم بعد في هذا الوجود، لا يمكن أن نستمده إلاَّ من السماء، وهو بُعدٌ قريبٌ بَعيدٌ لا يمكن أن يُدركَه أو يصلَ إليه أو يمتلكَه الجميع، فقط أصحاب القلوب العاشقة من عندهم مفتاح هذه الأسرار تقول الكاتبة "وحدهم أصحاب القلوب العاشقة من يدركون حقيقة وجود بعد خامس ينتظم هذا الكون العملاق."[١٩]

من خلال قراءتنا المتواضعة للعتبة الأولى التي هي الغلاف نخرج بالخلاصات التالية:

بطلة الرواية "شمس" إنسانة طامعة غارقة في يَمِّ العشق، وسعيدة بعشقها لخالد وعشقِ خالد لها، بقدر ما تبدو شمس متحسرة ومتألمة في داخل أعماقها

[١٩] . أعشقني، د سناء الشعلان، أمواج للنشر والتوزيع، عمان. الأردن ، ط ٤، ٢٠١٩، ص١٣.

وهي تعاني من ويلات هذا العشق إلا أنه الترياق الذي يداوي جراحها المكلومة في هذا العالم الذي لا يدرك معنى العشق.

- إن بطلة الرواية توهمنا بأن ما تعيشه وتحياه من سعادة بسبب العشق، هو في الحقيقة همٌّ مأمولٌ وأملٌ مشتهى غير متحقق في الواقع.
- إن صورة الغلاف الفوتوغرافية بكل مفرداتها التي سبقت دراستها لتؤَكدُ لنا بالملموس مضمون الرواية الذي يلعب على الشيء ونقيضه. ثنائيات تعجُّ بها فصول هذه الرواية يمكنُ إجمالها في الآتي: [٢٠]
- إنَّ بطلتنا "شمس" وعشيقها خالد كلاهما في مواجهة قوانين وظلم وحكم ناس المجرة وحكامها.
- التحام شمس مع عشيقها روحيا وبعدهما عن بعضهما جسديا وماديا يدل على صعوبة الحب والعشق في مجتمعات تحل وتحرم حسب هواها وحسب مواقفها وحسب جنسها أيضا.
- عشق شمس لخالد = عشق شمس لنفسها
- الإنسان العاشق (البعد الخامس) = شمس وخالد

الإنسان الحاقد والمدمر لهذا البعد الخامس = باسل المهري وحكام المجرة

- العيش في الحاضر (بكل ما له وما عليه) / العيش في المستقبل (٣٠١٠م) قادمة

هذه الثنائيات والمتناقضات وغيرها تبين لنا بجلاء كون بطلة الرواية وهي تؤمن وتخلص بعشقها لخالد تبحثُ عن عشقٍ خالدٍ وأبديٍّ وسرمديٍّ، لكن هناك حُكام المجرة الطغاة وحاشيتهم العتاةُ يقفون ضد هذا العشق ويُحولونه من عشق إنساني روحاني إلى عشق مادي جسدي لئيم، حتى أن النطفة التي حبلت بها شمس من عشيقها خالد تحضنها الآن الآلة الصناعية الجهنمية التي

---

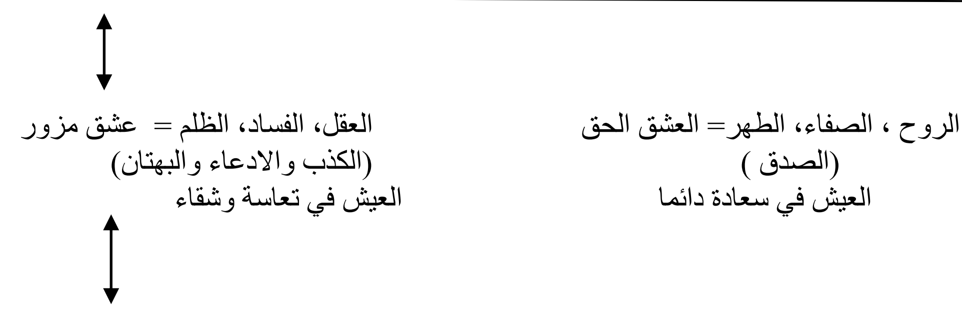
[٢٠]. وهذا ما قلنا بأن الصورة بقراءة متأنية تظهر عكس ما تبطن، وهوما عبرنا عنه بثنائية النظر والإبصار.

أصبح باسل المهري - أحد خدام المجرة - هو محتضنها في جسد شمس الميتة، هذا الجسد الذي يعطيه دماغ وفكر باسل المهري طاقة للحياة، حياة مشوهة بدون شك، لكنها حاضرة وفاعلة، لنستشفّ من كل ذلك ثنائية أخرى وهي ثنائية الروح والجسد.

شمس = (الروح) النقية الطاهرة العاشقة العفيفة

باسل المهري = (الجسد) العقل الفاسد والمفسد

شمس باسل



حالمة ومتطلعة إلى مستقبل سعيد ومنشود
ربحت نفسها كعاشقة فكانت نهايتها سعيدة

لا أمل له في الحاضر و في المستقبل
ضيع نفسه و أسرته فكانت نهايته مأساوية

من كل ما سبق يتضح لنا بأن بنية العشق هي البنية المحورية في هذا العمل الروائي، لقد اشتغلت الآلة الروائية في نص أعشقني بكيفية منسجمة مع بنية محركة Structure moteur هي بنية العشق. فهذا الأخير هو بنية البنيات في رواية أعشقني.

كما أن اختيار فضاءين رحبين كبيرين وواسعين السماء ≠ والأرض ليس اختيارا اعتباطيا وإنما هو اختيار وظيفي ومشحون بدلالات عميقة وقوية، تبرز مكونات بطلة الرواية شمس المجتمعية والثقافية والدينية، وهي

بـذلك بنيـات مبنيـة وبانيـة تسـاعد في تشـكيل سَـمْت habitus لـدى البطلـة شمـس. [٢١]

إن علامات المكان في رواية "أعشقني" تتمثل في البساطة وانفتاحها على (بـاب السـماء) الـذي يمثـل الرأسمـال الروحـي/ الـديني، لكـن فيمـا يبـدو أن عـالم السـماء هـذا بـدوره أصبح مشـاعا للآلـة الصـناعية الصـماء، ذلـك أن آلـة الطمـع والجشـع الانسـاني لم تتركـه في أمـان، فالفضـاء العلـوي بـدوره أصبح مرعـىً ومرتعًـا يلِجـهُ ويسـكنه حكـام المجـرات. ممـا أدى إلى تفتـت المجتمـع وتشـظيه وانحلالـه وتحولـه مـن أزمنـة جمعيـة مجتمعيـة متلاحمـة إلى أزمنـة فرديـة منحلة ومتشظية.

خلاصة

مـن خـلال بعـديها الأيقـوني والتشـكيلي نجـد المعـانيَ و الـدلالاتِ الـتي تحتويها صورة غلاف "أعشقني" لا تكشف عن نفسها من تلقاء نفسها، كمـا أن معانيهـا ودلالاتهـا ليسـت ثابتـة أو قـارة، بـل مـتغيرة متحولـة لأنهـا ذات أبعـاد إنسـانية أنثروبولوجيـة تنتمـي إلى الوجـود الإنسـاني برمتـه. وهـي مرتبطـة بخطـاب إنسـاني يمـتحُ مـن الظـواهر الطبيعيـة ويمنحهـا أبعـادا دلاليـة تتجـاوز الأبعاد المادية الوظيفية.

إن الألوان والأشكال كما الخطوط واللون تتسـرب إلى الصـورة محمَّلة بدلالاتها التي سبقت دراستها. فاللون الأزرق الطاغي على صورة الغلاف موجود باعتبـاره دلالـة أيقونيـة لا باعتبـار وجـوده المادي كلـون مـن بـين ألـوان اخـرى، ومايصـدق علـى اللـون يصـدق ايضـا علـى الخطـوط والأشـكال أو مـا أسميناه "مفردات الصورة " هي الأخرى.

---

٢١. الـهابتوس / habitus عند عالم الاجتماع بيير بورديو هو: حركات وأفكار وأساليب يكتسبها الإنسان ويستضمرها لدرجة نسيان وجودها، ولأنها صارت لا شعورية، فإنها تتيح للإنسان العمل دون التفكير فيه. إنها العادة والتعود.

فهذه المفردات لها اشكال وأحجام متباينة محتوية على دلالات أخرى تُغْني البعد الأيقوني وتُنوعُ من دلالاته. كل ذلك من خلال نصٍّ أو خطابٍ ثقافيٍّ يحتويه نسق ثقافي يحول كل ما في الصورة إلى بؤرة لإنتاج الدلالات وتحديد أنماط استهلاكها. هذا النسق الثقافي الذي تبدو الكاتبة متمردة عليه ببوحها وتحديها وإصرارها على على هذا التحدي في تقنية الكتابة الروائية وهي تبحث لها عن أسلوب يميزها، وما استحضارها لقولة جيرترود شتاين بعد الإعلان عن نهاية الرواية وفي آخر صفحة بالضبط الصفحة ٢١٩ إلاَّ دليلٌ على هذه الحرية المنشودة من طرف كاتبتنا ومبدعتنا تقول جيرترود شتاين: " ليس هناك جواب، ولن يكون هناك جواب، ولم يكن هناك جواب قط، وهذا هو الجواب".[٢٢]

لكل ما سبق ذكره وجبَ وَيجبُ علينا لما نكون أمام صورة فوتوغرافية لها علاقة بإبداع ما أو حالة إبداعية ما أو أثناء تعاملنا وقراءاتنا للصورة أن نكون على بيِّنة واطلاع وعلى " معرفة كبيرة لإدراك كل الايحاءات التي تتيرها إيماءة عجْلى أو نظرة متوسلة او ابتسامة مُعلقة على شفاه حزينة "[٢٣]

.........❖❖❖❖❖ ....

[٢٢] . من المعلوم أن جيرترود كاتبة ورسامة أمريكية عاشت في فرنسا وزارت المغرب في القرن ١٩ عشر، جمعتها علاقة حب مع رجل مغربي بسيط من مدينة طنجة رافقها إلى فرنسا. فهي سيدة متحررة فكريا وجنسيا، كتب قصتها مع عشيقها المغربي د حسن نجمي في روايته التي تحمل عنوان :" جيرترود".

[٢٣] . السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاتها، سعيد بنكراد، منشورات الزمن، ط١ سنة ٢٠٠٣، ص ١٠٠.

أبعاد الكون في رواية "أعشقني" لسناء الشعلان

د. خالد اليعبودي*

الملخص:

بدأ الخيال العلمي في المجال السردي مبكرا عند العرب مع قصص الحصان الطائر والبساط السحري وطاقية الإخفاء في قصص ألف ليلة وليلة، وعرف أوْجه في الغرب بالقرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين مع أدباء فاق خيالهم خيال العلماء، من بينهم: "جيل فيرن" (Jules Verne)، و"جورج ويلز (George wilz)، وآرثر كلارك" (Arthur C. Clarke)، بينما تراجعت في العصر الحديث نتاجات أدب الخيال العلمي بالعالم العربي نتيجةً لتقهقر العرب في المجالين العلمي والتكنولوجي، وبتكاثُر المخترعات والمكتشفات العلمية والتقنية والولوج إلى العالم الرقمي بعد التطور المدهش للإلكترونيات عادت هذه النتاجات للظهور مع أعمال بعض الكتاب العرب من أشهرهم: "نهاد شريف" من مصر، و"طالب عمران" من سوريا، و"عبد السلام البقالي" من المغرب. غير أن الجهود لا تزال تبذل للنهوض بهذا الصنف الأدبي في الأقطار العربية، والأمل معقود في أنْ يُدرج أدب الخيال العلمي في مناهجنا الدراسية، ويصبح تخصصا أكاديميا في الجامعات العربية في القريب العاجل بحول الله.

صدرت رواية الأديبة الأردنية سناء الشعلان "أعشقني" عام (٢٠١٢) عن دار الوراق، وهي من جنس أدب الخيال العلمي، بعدما كرّست الكاتبة غالبية

* جامعة محمد الخامس، الرباط، المغرب.

أعمالها للكتابة القصصية. وقد تنبّأت الكاتبة في استشرافها للمستقبل بزمن مظلم للبشرية في حال إصرار الإنسان على الحروب والوحشية والدمار، وحاولت الولوج إلى أعماق الشخصيات ووصف معاناتها وأحاسيسها وما يعتلج في جوارحها من صراعات محتدمة.

سنحدد في هذه القراءة موقع الرواية بين أدب الخيال العلمي من جهة الذي يوظف معطيات العلم لتخيّل عوالم المستقبل والأدب العجائبي (الفانتازي) من جهة ثانية الذي يوظف القوى الغيبية التي تتعارض مع المنطق، وهو بذلك يندرج في نطاق ما وراء الطبيعة، ونحلل طبائع هذا العمل الأدبي من خلال النظر في الإشكاليات التالية:

- ما درجات الإلغاز في بنية عنوان هذا العمل (والعنوان حتما بوابة العمل الأدبي) وما المغازي وراء تكوين الشخصيات؟
- ما هي أبعاد الكون في نظر كاتبة الرواية؟ وما طبيعتها؟
- وما هي المكتسبات العلمية والتقنية التي اهتدى إليها إنسان الألفية الرابعة (٣٠١٠) : زمن الرواية؟ وما مواصفات الواقع الافتراضي المُتخيّل؟ وما أهمية التنبؤات العلمية التي حملتها الرواية لاسيما في ميدان الهندسة الوراثية والاستنساخ؟
- وما مواقف الكاتبة من هندسة الإنسان؟ ومن توجيه البحوث العلمية نحو هذه المناحي؟ ترى هل هي في صالح مستقبل أفضل للإنسان؟ أم أنها تسهم في تدميره؟

- ما ميسم شخصية الروائية في ثنايا الرواية؟ علما أن المرأة شكّلت في هذا العمل رمزا للخصب ولاستمرارية طبيعيةٍ للحياة، وما مدى نجاح الروائية في التعبير عن هموم الإنسان المعاصر؟
- وهل استطاعت الكاتبة الجمع بين أدبية النص (التي تكسبه جاذبية ورونقا) والثقافة العلمية (التي تقدّم فائدة جليلة للقارئ ولأهل الاختصاص) دون أن تطغى بكثافتها على الأحداث؟ أم أنّ المعطيات العلمية والتقنية المطوّلة استحوذت على العمل الأدبي، فأفقدته أدبيته؟
- وهل ارتقت الطبائع الفنية للرواية إلى مستوى تلك المميزة للأجناس الروائية الأخرى؟ أم أن هذا العمل مجرّدٌ من المؤثرات الفنية لا يهدف سوى إلى تسلية القارئ بالموضوعات المطروقة؟

الكلمات المفتاحية: الخيال العلمي، أبعاد الكون، الهندسة الوراثية، الأدبية.

١- الفضاء المتخيل في رواية "أعشقني":

من المؤكد أن قارئ هذا النص الإبداعي يطالع انفتاحه على العديد من التأويلات، واشتماله على رؤى وزوايا نظر متعددة، وتضمنه لجملة من الأسئلة تدعوه إلى محاولة إيجاد أجوبة مقنعة عنها. ويمكن استنطاق "أعشقني" للبوح بأسرار العوالم التقنية والاجتماعية والنفسية والرومانسية كما تصورتها الأديبة سناء الشعلان، وذلك من خلال عرض النقاط الآتية:

أ- المضمون العام للرواية:

في القرن الواحد والثلاثين حيث تدور أحداث الرواية استوطن الإنسانُ كوكباً آخر بمجرّة درب التبانة لإنشاء حضارة جديدة بعد دمار الكوكب

الأزرق نتيجة ستة حروب كونية اقتلعت جذور الحياة من الأرض، غير أن الإنسان على أرض الكواكب الجديدة بمجرة درب التبانة استمرّ في جبروته يتبرّأ من القيم الإنسانية النبيلة والقيم الحميدة إلى حين اشتباك عاشقين في قبلة محمومة أسهمت في صوغ البُعد الخامس من أبعاد الكون، ألا هو "الحب".

تجدر الإشارة إلى أن مختلف الأبعاد الاجتماعية الحاضرة بهذا العمل الأدبي المتميّز بتجلياتها التقنية والمعرفية والبيئية لا تنشز عن موقف الكاتبة من وظيفة الأدب، فهي تؤكد أنّ "الوظيفة التنويرية للإبداع لا يجب أن تكون نصحية إرشادية بشكل مباشر، فهذه وظيفة الدين والتربية لا الأدب، فالإبداع يقوم بهذه الوظيفة بطريقة موازية تتسلّل إلى النفس دون إدراك المتلقي لذلك، وفي هذا الأمر تتمثل عظمة الأدب وخطورته".[١]

ب- الشخصيات الرئيسة في هذا العمل الأدبي:

١- "شمْس": وتلقّب ب: نبية العصر الإلكتروني، لإيمانها بالحبّ كبعد خامس من أبعاد الكون (إضافة إلى الأبعاد الأربعة الأخرى المتمثلة في: الزمان والمكان والطول والعرض)، ولمعارضتها الشديدة لسلطات مجرّة درب التبانة القائمة على القهر والاغتصاب ومصادرة الحريات الفردية، وقد لقيت مصرعها على يد سلطات المجرّة. ولعل الكاتبة تستحضر من خلال هذا اللقب الواقعة التي وقعت حين استدعى الخليفة العباس "هارون الرشيد" امرأة ادّعت النبوة، فردّت على اعتراضه قائلة: قال الرسول: لا نبيّ بعدي، ولم يقل لا نبية بعدي".

١- باسل": وهو رائد مركبة فضائية من ساكنة مجرة درب التبانة، تعرّض لحادث ("إرهابي") أفقده الحياة، ما عدا دماغه، مما عجّل بزرعه من قبل فريق

[١] - جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا، الأردن، ورشة عمل حول تحليل الخطاب في قصص سناء الشعلان، بتاريخ : ١٦ أبريل٢٠١٢.

من الأطباء البشريين والآليين في جسد "شمس" نظرا للملاءمة القائمة بين جينات وخلايا كل منهما.

٢-"خالد": وهو العاشق الذي عشق "شمس" وعاشرها متحديا قوانين المجتمع التي حظرت كل تواصل جسدي بين الذكور والإناث بما أن الإنجاب أصبح ممكنا بعمليات تخصيب جيني. وتدفع الكاتبة المتلقي إلى عالم منفتح من التأويلات اللانهائية حين تصرّح بأن هذه الشخصية حقيقة موجودة في العالم الواقعي (هامش صفحة:٨٣)، مما يستوجب البحث عن أشكال التناص بهذا النص السردي.

ولعل أبرز دلائل التناص في هذا النص السردي ما جاء على لسان العاشقة في إحدى رسائلها المدوّنة: "إذا غاب خالد، فلا نزل القطر، ولا عرف القطرَ البشرُ"، في إحالة إلى بيت الشاعر أبو فراس الحمداني:

"*معللتي بالوصل والموت دونه // إذا مت ظمآن فلا نزل القطر* ".

تضمنت الرواية نقدا لقيم المجتمع السائدة بالقرن الواحد والثلاثين حيث ازداد القهر والطغيان ومصادرة الحقوق، إلى درجة تجرد الإنسان من إنسانيته ومن مشاعره تجاه أقرب الناس إليه بما أن العلاقات الأسرية أصبحت نتاجا محضا لمؤسسات الدولة بعيدا عن أي تواصل فعلي، يقول الرائد الفضائي "باسل": "إن مركبتي الفضائية المقاتلة أكثر قربا إلى نفسي ومعرفتي وتواصلي من زوجتي (..) وأكثر قربا إليّ من أبنائي" (ص:١٥).

<u>ج- الأبعاد الخمسة للكون من منظور الكاتبة:</u>

لا تنحو الكاتبة منحى رمزيا في صوغ أبعاد الكون، فهي تكشف عن هذه الأبعاد في تقديم الرواية فيما اعتبرته "ملفا سريا"، عنونته ب: "من يوميات امرأة عاشقة في مجرّة درب التبانة"، وتصرّح بجحدها لسائر الأبعاد (: الطول والعرض والارتفاع والزمان) ما عدا البعد الخامس، في قولها على لسان "شمس" نبية العصر الإلكتروني: "وحدهم أصحاب القلوب العاشقة من يدركون حقيقة وجود بُعد خامس ينتظم هذا الكون العملاق (...) الحبّ هو البُعد الخامس الأهمّ في تشكيل معالم وجودنا، وحده الحبّ هو الكفيل بإحياء هذا الموات، وبعث الجمال في هذا الخراب الالكتروني البشع (..) أنا كافرة بكلّ الأبعاد خلا هذا البُعد الخامس" (ص: ٩).

واعتبرت الساردة البعد الخامس أقدس الأبعاد الكونية، فكل الأبعاد تهفو إلى خدمته وتصبو نحوه، كما أنّ كل فصول الرواية تصبّ في اتجاهه، ويرتبط هذا البعد ارتباطا كليا بـ"شمس" و"خالد"، وهما "أول عاشقين في هذه الألفية" الرابعة (ص:٩١)، يضطران إلى كتمان قوة طاقة هذا البعد الخارقة (ص:٩٣) القادرة على تغيير مجريات الكون (ص:٩٢). فالوصال يمثل "لحظة انفجار الطاقة الكونية، [له] طاقة رهيبة وعملاقة حرّفت كوكب القمر عن مساره الأبديّ الخالدي بمقدار متر كامل، وسبّبت خللا كونيا أبديا" (ص:٩٥).

وقد صاغت الكاتبة معادلة رياضية تكشف عن طبيعة البعد الخامس ومكوناته، وجاءت على النحو التالي:

الشعَر (رمز التحدي)

الكلمات (رمز القداسة)

العاشق (خالد)



واجتماعها يمثل جوهر طاقة البعد الخامس.

وقد خصصت الكاتبة لكل بعد من أبعاد الكون فصلا، فجاءت هذه الأبعاد معنونة على النحو الآتي:

- الفصل الأول: (البعد الأول: الطول؛ في امتداد جسدها تسكن كل آمالي، ويغفو بدعة طوق نجاتي) (ص١٣)،
- الفصل الثاني: (البعد الثاني: الزمن؛ ثمة مفاهيم جديدة ونظريات نسبية أخرى للزمن عندما يتعلق الأمر باحتلال جسدها، وأنا محتلّ آثم) (ص:٢٥)،
- الفصل الثالث: (البعد الثالث: الارتفاع؛ جسدها الصغير النحيل هو أقرب مسافة لنفسي نحو الألم) (ص٣٩)،
- الفصل الرابع (البعد الرابع: العرض، لا تتجاوز مساحة الكون عرض أحزاني) (ص٥١).
- الفصل الخامس (البعد الخامس: الحب؛ وحده من تتغير به حقائق الأشياء وقوانين الطبيعة) (ص:٥٩)،

ويتجلى خضوع هذه الفصول للتجانس الموضوعي، إذ اختص كل فصل ببعد من أبعاد الكون. بينما عرضت الروائية في بقية الفصول (السادس والسابع والثامن) يوميات نبية العصر الإلكتروني المتضمنة لتجربتها الغرامية ولمواقفها من مجتمع القرن الواحد والثلاثين (ص ص٨٣-٢١٨).

ومن المؤكد أن هذا العمل الإبداعي اكتسب قيمة محورية ضمن أعمال أدب الخيال العلمي بالنظر إلى ما ضمنته الكاتبة من تطلعات مستقبلية نحو عالم تكنولوجي واجتماعي أفضل.

د- مستجدات عالم الألفية الرابعة:

- في المجال التكنولوجي:

- يتوفر المجتمع على "ترسانة أسطورية من المعلومات والتكنولوجيا سبقت الخيال في التطور المادي" (ص:٧٦). وشهدت الإنسانية تطورا كبيرا في ثورات الاتصالات إلى درجة أن فترة ستة أشهر التي ظل فيها "باسل" بالمستشفى غيرت الكثير من العتاد التكنولوجي، ومن نماذج هذا التطور:
- توفّر كل فرد على قمر صناعي يمكّنه من التواصل المرئي المباشر أو تسجيل المكالمات في حالة غيابه (ص:٤٣).
- كما أن بطائق الهوية غدت وثائق إلكترونية ممغنطة ومصورة ومضغوطة (ص:٤٦).

- تقدم وسائل المخابرات بفضل تصفّح الذاكرة بالماسح الذرّي، وتحليل الأحلام بالسابر الكهرومغناطيسي (ص:٩٤).
- اختزال مختلف المعارف الإنسانية في حزم ضوئية (ص:٦٥) وفي متاحف كونية متحركة، ومنتديات تراثية إشعاعية (ص:٦٦).
- أصبح بالإمكان تزويد هذه الحزم الضوئية بروائح لونية ملازمة فوّاحة بنكهة الفراولة المصنعة (على سبيل التمثيل) (ص:٧٨).

- اعتماد البشرية على طريقتين لتدوين المعارف: طريقة النابض اليدوي، وهي طريقة قديمة شبه منقرضة ومضنية تقوم على نقل الحروف إلى الورق الضوئي، وطريقة النابض الذرّي ترتكز على تثبيت شريط النابض النووي على مؤخرة الرأس حيث الدماغ، وتحوّل حركة المعلومة في النواقل العصبية في الدماغ إلى نبضات كهربائية ثم إلى حروف تسجّل على الحوازم الضوئية بصيغة خالية من الشوائب.

- في مجال الطبيعة:

- لا وجود للنبات في العالم الجديد، سوى بالمتاحف الزراعية، والمحميات الطبيعية، "فقد انقرض الغطاء النباتي منذ مئات السنين من كوكب الأرض، ولولا عمليات الاستنساخ الطويلة لما عادت كلمة شجرة إلى قاموس البشرية المعاصرة" (ص:٧١).

- في مجال القيم والتنظيمات المجتمعية:

- تضاعُف صور القهر على يد الآليين "وأكفّ أيدي الرجال الآليين الذين غدوا قوة ضاربة في عمق الوحدة البشرية وفتيلة انفجار يهدّد الجميع بمستقبل قاتم يستعبد الإنسان، ويحوّله إلى عبد لمولاه" (ص:١١٣)، وهي صور قاتمة تذكرنا برائعة الروائي المغربي المرحوم "عبد السلام البقالي": "الطوفان الأزرق".
- تحوّل قيم الثورة والصمود إلى "مثاليات سخيفة بالية عتيقة تجاوزتها الحضارة الإنسانية منذ قرون" (ص ص:١٩–٢٠).

- حاجة ساكنة مجرة درب التبانة إلى تراخيص من قبل الحكومة لإجراء عمليات طبية، ويفضي عدم التقيّد بذلك إلى أداء المخالف غرامات مالية كبيرة، أو النفي المؤقت أو الدائم خارج الكوكب (ص: ٤٣).
- " لا مجال في هذا العالم الجديد للفردية المزعجة، والذاتية المغرقة في أسئلة تعطّل ركب العمل والإنجاز والانتظام" (صص٤٨-٤٩) مما حث حكومة المجرّة على سنّ قوانين تستلزم " توحيد الشكل الخارجي للجميع من حيث الأوزان المسموح بها، وطول الشعر، وموضات الملابس، وتقنين حدود الاختلاف" (ص: ٤٨+١٢٧).
- الإشباع الجنسي يتمّ بفضل أقراص انفعالية تستخدم وفق برنامج مقنن "تحدده مؤسسات العمل لموظفيها اعتمادا على لحظات أوجهم ومناسيب أمزجتهم وعطلهم الرسمية" (ص:٦٦).
- تسليم السلطات بالجنس الثالث، فالمخنثون "منتشرون بكثرة في المجرّة، وحاصلون على كامل حقوقهم المدنية والإنسانية والاعتبارية" (ص:٦٥-٦٦).

- **في مجال العلوم الصحية:**

- تقدّم العلوم الطبية أسهم في توفير الخدمات الصحية وتعميمها، بحيث أصبح لكل فرد طبيبه الآلي الخاص.
- نجد "باسل" بالمتن الروائي بمثابة فأر تجارب في خدمة البحوث الطبية المتطورة الهادفة إلى تحقيق الحياة السرمدية، مما جعل "الموت مجرد حدث منقرض لا وجود له" (ص:٤٥)

- استطاعة الإنسان الانتقال من عمليات زرع القلب إلى عمليات أدق وأخطر، تخصّ زرع الدماغ، (ص:١٦)، وتستلزم هذه العمليات تلاؤما في الجينات والأنسجة والخلايا بين الطرفين (ص:٢٢).
- تحوّل الحمل الطبيعي في أذهان ساكنة المجرّة إلى مرض سخيف (ص: ٥٤) وخبيث (ص: ٦٣). وقد دفع نكران الحمل في هذا العصر ب"باسل" إلى تبادل الكلمات مع الجنين القابع بداخل بطنه، وإلى عقد حلف معه سماه "حلف الرجال" (ص:٧٤).
- أبطل تطور هندسة الجينات مفهوم الهوية، إذ "أصبح أبناء التعديل الوراثي والمعامل وبنوك المنيّ والصفات المشتراة، لا أبناء آبائهم وأمهاتهم المنسوبين إليهم وفق الأوراق الرسمية، والمستندات الحكومية" (ص:٨٧). غير أن هندسة الجينات المتطورة قد تفضي إلى نتائج غير مرغوب فيها (من ذلك حصول "شمس" في عملية التولد الآلي على شعر أسود بدل الشعر البرونزي (ص:١٢٦).
- فقدان الأعضاء الجنسية (بحكم هذا التطور الطبي) قيمتها المعهودة في سالف الأزمنة، بحيث لم تعد صالحة سوى للمداعبة، وهو ما جعل عضو المرأة يقترن في ذهن "باسل " "بالتبوّل والتغوّط ورائحة التعرّق الكريهة" (ص:٣٥).

٢- المقومات البنائية للنص:

أ- في بنية العنوان:

ينسج العنوان علاقة عضوية بالنص، ويثبت التحامه بمكونات النص ومراتبه القولية، لذلك فإن اختياره يترجم قصدية الكاتبة في الإبلاغ. وينبني

العنوان "أعشقني" على الاختزال والحذف الدلالي. ويحمل بكثافته الإيحائية بعدا رمزيا موحيا بنرجسية مفرطة وبالاقتران القائم بين التصرف اللغوي على المستويات الصرفية والتركيبية والدلالية والتصرف الفيزيولوجي الذي ينبني على الاستئصال وإعادة البعث.

ب- مستويات الحكي في الرواية:

تضمن هذا العمل الأدبي أشكالا متعددة من مستويات الحكي أسهم في تنويع الأسلوب وإمتاع عملية التلقي، ولعل أهم مستويات الحكي البارزة بهذا النص:

- الحكي المترابط (المراعي لتسلسل الأحداث)
- الحكي الداخلي (المونولوج على لسان "باسل")
- الحكي المسجّل (المتضمن بيوميات "شمس")
- الحكي العجائبي (الوارد بإقحام مجتزآت أسطورية من قصص الأطفال).

ولا شكّ أن توظيف الروائية مقاطع من قصص الأطفال في المتن الروائي يأتي بحكم أنّ أدب الأطفال يشمل قيما تعليمية وإخبارية شتَّى، ويتميّز بشخصياته الأسطورية التي تتجاوز بنيتي الزمان والمكان، ويمتلك ميزة التشويق وجذب اهتمام القارئ، وقد عمدت الأديبة " سناء الشعلان" إلى استثمار مقاطع من حكايا الأطفال (ص٩٧+١٠٦)، وصاغتها صياغة جديدة

(Reformulation)[٢] لتتلاءم مع الموضوعات المطروقة بمتن الرواية، بتحويل بناها من نسقها الشعبي إلى أدب شديد التميّز بأبعاده الفنية والاجتماعية.

ت – حضور الانزياح اللغوي:

ثمة من يعدّ الأدب خروجا عن المألوف في وسائله التعبيرية، ف "كل انزياح لغوي يقابل انحرافاً (Déviation) عن المعيار"[٣]. واعتبر "رومان جاكبسون" مفهوم الانزياح يترجم "خيبة انتظار"[٤]، كما اعتبره البلاغيون العرب القدامى "عدولا". وعلاوة على "العدول" استعمل القدامى جملة من المصطلحات للإشارة إلى الانزياح اللغوي، مثل: الإبداع والابتداع والابتكار والاختراع والعدول والتغيير والانحراف والتحريف والخروج واللحن.[٥]

وقد تعددت حالات الانزياح بنص المبدعة "الشعلان"، غالبيتها تخصّ تحوّل وظائف الأفعال من اللزوم إلى التعدي، والعكس صحيح أيضا، كما في: "أعشقني" (العنوان)، و "أراني" (ص:٥٣)، ومردها الامتزاج القائم بين "الذات" و"الآخر" المتخيل بمتن الرواية الذي أفضى بدوره إلى الامتزاج بين الضمائر "هي إياها وإياي، إذن أنا أعشقني، ولذلك فأنا أعشقها" (ص:١٢٠).

ث – توظيف جملة من الثنائيات المتقابلة:

---

[٢]- مفهوم "إعادة الصياغة" مفهوم مستحدث في الدراسات المصطلحية الحديثة، وظفناه في مجال دلالي آخر يتصل بالموضوعات ومضامين المتون السردية. انظر:
Conceiçao manuel célio (2005) ; Concepts Termes et reformulations, Travaux du CRTT, Presses universitaires de Lyon.

[٣]- **Cohen (Jean) 1966, Structure du langage poétique, Ed. Flammarion, Paris, p13.**

[٤]- Jakobson Roman, Questions de poétique, Éditions du Seuil, 1973.

[٥]- أحمد محمد ويس، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق٢٠٠٢، ص:٣٣.

ثمة استثمار واضح للثنائيات في مفاصل نص الروائية، فحركة التقابل والتماثل تعمل داخل بنية الرواية بقصدية ملفتة للنظر، ومن أهم هذه الثنائيات بالنص الروائي:

- الأنا والآخر (الذكورة / الأنوثة) بين الاتصال والانفصال:

حضرت ثنائية الذكورة/ الأنوثة بقوة عبر مختلف فصول "أعشقني"(وتحيل الذكورة إلى "باسل"، وهي ذكورة معلولة بعد إجراء العملية الطبية، كما تحيل إلى العاشق المتيّم "خالد" الغارق في الكآبة والتيه، والباحث عن الحقيقة حتى في فضاءات الحديقة السرية (وهو النعت المفضل للكاتبة عند إشارتها إلى حوض المرأة)، كما تحيل الأنوثة إلى "شمس" التي استمرّت باستمرار بعث الحياة في جسدها، وقد خلق الامتزاج/ التصادم بين الطرفين شخصية هجينة هي "السيدة باسل المُهري" (ص:٤٤)، وأفضى إلى لعبة سادية يعذب من خلالها "باسل" جسده الأنثوي (ص:٥٧)، ويبدو كأن الكاتبة رضخت لسنن الطبيعة حين أعقبت مرحلة التصادم مرحلة أخرى قوامها الحوار عبر قراءة "باسل" يوميات "شمس" واقتناعه بأفكارها (ص:٧٦) وتبرر الكاتبة مشروعية هذا التحاور على لسان "شمس" "لا جدوى للذكورة والأنوثة دون فعل التواصل الجنسي الكامل" (ص:٩٥))، ونتج عن التحاور تصالح بين الطرفين بسعادة المستنسَخ "باسل" بتذوّق حلاوة الأمومة مع الجنين الذي يداعب بطنه المتدلية.

- ومن جملة التقابلات الحاضرة بالنص كذلك: ثنائية الحياة/ الموت (موت نبية الكلمة وحياة الرائد الفضائي الذي سيحل بجسدها)، وثنائية النهم

(الحرمان)/ الإشباع الغريزي (الحبّ) (وهي مبثوثة في مقاطع عديدة من فصول الرواية، تتشخص في لقاءات العاشقين المحمومة "خالد" و"شمس")..

- كما أن التعارض قائم أيضا في انتماءات كل طرف من طرفي المقابلة، الطرف الأول (شمس) معارض للسلطات ولقيم المجتمع السائدة ومؤمن بخالق الكون، والطرف الثاني (باسل) مناهض للمعارضة ولكل مبادرات الانشقاق، وجاحد منكر للربوبية (ص: ١٩).
- بل شمل التقابل المفارقة القائمة بين التطور العلمي الخارق والخضوع للأقدار و"تصاريف الصدف والأفعال العبثية" (ص: ١٨).

ج – <u>درجات التصريح والتلميح:</u>

يتأكد استلهام الكاتبة لأسلوب الخطاب الصوفي المتخم بالرمزية، ويتردد المتلقي في الحكم على مواصفات الذكورة في نصوص الكاتبة، هل هو حضور يترجم الإقصاء؟ أم يشكّل استدعاءً يتراوح بين الضرورة والندية، الضرورة: من حيث قيام الحياة على التفاعل والانصهار بين الذكورة والأنوثة، والنديّة: من حيث تحميل العالم الرجولي مآل الأنثى في المجتمع العربي بما تعانيه من إحباطات متكررة.

وما فتئت تكرر الكاتبة "سناء الشعلان" في أكثر من مناسبة أن نصوصها لا تقصي الرجل، كما لا تحمّله مسؤولية عذابات المرأة، وإنما تندّد كتاباتها بصنوف الألم والاستلاب التي تصيب المرأة والرجل على حدّ سواء في منظومة مجتمعية مدعوّة إلى إعادة النظر في مجموعة من القيم.

ح – <u>**شعرية التشكيل السردي:**</u>

صاغت الروائية هذا العمل الأدبي بانسيابية نديّة استهدفت من خلالها مقاربة الزوايا الخفيّة للأنفس البشرية (إناثا وذكورا) بجرأةٍ نادرة قلّما تجد مثيلاً عند الكُتاب، ويعاين المتلقي أن غالبية مجتزآت هذا النص الروائي محمّلة بعوالم جديدة تترجم رؤى شديدة الخصوصية، وهي تعكس بجلاء شعرية اللغة الحكائية.. وغالبا ما يطالع القارئ امتزاج اللغة الراقية بالفكرة الخلاقة للمعاني المبتكرة، وهذا راجع إلى تقديس العاشقين "شمس" و"خالد" للكلمة، فهما كائنان لغويان، لا يُفهمان إلا بالكلمة (ص:١٤١).

خ - <u>نماذج التصوير باللغة السردية:</u>

تميزت الكثير من مفاصل الرواية بحضور صور مجازية واستعارية أكسبت هذا العمل الأدبي فنية وجمالية، من ذلك توالي الأفعال الحركية كما يتبين في قول الكاتبة: "يتعالى في أذنيه صخب آلات كثيرة تهدر وتصفر، وتتكتك وتتجشأ، وتتنفّس، وتصكّ، وتزفر" (ص:٢٨)، واكتسبت أصوات المتحاورين صورة "نقيق" مزعج (ص: ٢٩)، وأخذت حالات التطور التكنولوجي صورة "الصرع" (ص: ٣٤)، كما تتسلسل مجموعة من الأفعال السالبة (على المستوى الدلالي) في متوالية من الجمل، للوقوف على حجم الدمار الذي مسّ الكوكب الأزرق والجنس البشري، كما في: "هدَر/ دمّر/ أباد/أحرق/ خرق/ هتك" (ص ص:٩٢-٩٣).

ومسّ التصوير شخص الجنين "ورد" الذي هو حصيلة "دفقات ماء الوجود" (ص:١١٥)، وامتدّ إلى نقيض المتعة، إلى "عضّات الجوع المنغرزة في الجسد النحيل" (ص ص:١١٥-١١٦)، وجعل الشمس تسقط نزيفا على الأفق (ص:١١٨) والوفاء يلطخ المكان (ص:١١٨)، وسيول الماء تعبر التمثال (الجسد) (ص:١٤٥)

والعينين غائمتين (ص:١٤٦)، وهي استعارة تنسج على منوال استعارات بدر شاكر السياب.

د – القاموس الجديد في اللغة الحكائية:

لجأت الكاتبة غير ما مرّة إلى تنويع اصطلاحي، وهي ترمي من خلاله إلى إثبات القدرة على التصرّف في اللغة وتطويعها لترضخ لقيود الكتابة السردية القائمة على الإبداعية، من ذلك التأرجح بين المرادفين "الطول" و"الارتفاع" في الفصل الثالث (ص: ٤١-٤٩). وبحكم إيمانها بقدرات الاشتراك اللفظي والاصطلاحي على التوليد الدلالي جعلت لفظ "العرض" في عنوان الفصل الرابع (البُعد الرابع: العرض، لا تتجاوز مساحة الكون عرض أحزاني، ص:٥١) يتأرجح بين بعده اللغوي العام الذي يفيد معنى التقديم وبعده اللغوي الخاص الاصطلاحي الذي يتصل بالمساحة المكانية.

وفي هذا السياق يكتسي البعد الخامس ظلالا متعددة، فهو "حبّ"، و"عشق"، و"سعادة" و"عطاء" (=وصال) (ص:٨٤).

كما عمدت الكاتبة في نهجها الرامي إلى التوليد الدلالي للوحدات المعجمية إلى تحديدات جديدة لمصطلحات معرّفة بمنحها سمات دلالية مستحدثة (Néosymie)،[٦] من ذلك تعريف لفظة "الجنس" تعريفا يستمد جوهره من الطاقة، فغدا المفهوم يشير إلى "قوّة تختزن النماء والاستمرار والحياة، وتكفل موثوقية المحافظة على العرق البشري (..) وهو فعل تتكاثف

[٦] François Rastier, Valette Mathieu (2005), de la polysémie à la néosémie, Texto! janvier 2009, vol. XIV, n°1

فيه أدوات الجسد والروح والنفس (..) والتعبير عن الفعل الجمعي بذاتية خاصة، وبأدوات خاصة.." (ص:٩٥).

ومن ذلك تعريف "القلب" بكونه: "كتلة من الألم والحزن وبينهما يسكن العشق واللذة والحقيقة الوجودية العظمى" (ص:١١١).

وتعريف "الشيطان" بأنه "كل قوة ضالّة تأمر بالأفعال الآثمة وبالطغيان والتظالم والتحاسُد والكره والقتل، وتنكر على الإنسان ربّه" (ص:١١٣).

ولا ريب أن الكاتبة تستثمر مواصفات الخطاب الصوفي، في ارتباط لغته الغزلية بعشق الذات الإلهية في قولها على لسان العاشق: "اعلمي أني أحبّك حبّا صوفيا لا تقوى اللغة على وصفه" (ص:١٤٩)، وتعرّج أيضا على المعجم اللساني في انتقال الحبّ من الدال إلى المدلول (ص:١٤٩).

على أن هذا التنويع لم يخلُ أحيانا من كثافة اعتباطية أو قصدية ناتجة بالأساس عن التسرّع كما في المقطع التالي: "انقيادي لكم دون أدنى تفكير أو ترو أو تمهّل أو حكمة" (ص:٤٢)، بحكم لا سلسلية هاته المترادفات.

ذ – بعض الملحوظات العامة:

١. ملحوظات تتصل بالمضمون:

- لقد تخيلت الأديبة "سناء الشعلان" إمكانية استيطان البشرية لكواكب مجرّة درب التبانة دون استثناء أو تمييز بين صالحها وطالحها، وافترضت تواجد "حكومة للمجرة" (ص: ٢٠) مما يعكس تراتبية تصاعدية من الجزئي إلى الكلي

(حكومة البلد ــ حكومة الكوكب ــــ حكومة المجرة) دون التنبه لمفارقات هذا التخيل من ناحية بُعدين من أبعاد الكون، وهما بعدا الطول والعرض، فمجرة درب التبانة شاسعة مترامية الأطراف، يحتاج المرء إلى أربعين ألف سنة ضوئية لعبور أقصر مسافة تفصلنا عن مجرة ألفا سنطروس، ومن ناحية تعذر الحياة على غالبية كواكب المجرة لانعدام الماء والأكسجين (وهما العنصران الرئيسان في الحياة).

- ومن قبيل المحطات التي تدعو إلى التأمل اعتبار الرائد الفضائي "أرمسترونغ" في متن الرواية وطأ القمر منذ ١٥٠٠ عام علما أن زمن الحكي هو ٣٠١٠، فهل خضع الزمن للتمدّد أو التباطؤ؟
- درجات التماهي بين شخصية الساردة والشخصية الرئيسة في المتن السردي:

من المؤكد أن هناك حضور لافت للأديبة "الشعلان" في هذا العمل الروائي مما يؤكد أنها شخصية مشاركة في العمل الأدبي، من أمثلة هذا الحضور ما جاء على لسان الرائد "باسل" في وصفه لـ"شمس": "يبدو أن هذه المرأة أخطر ممّا توقعت، وعليّ أن أنزلها في مكانها الصحيح في تقديري، وعليّ أن آخذ الحيطة والحذر، وأقرا كلّ ما كتبتْ" (ص:٧١). وتقول في مقطع آخر على لسان "شمس" فيما يحايث تجربة الكاتبة ذاتها: "إني متخصصة في أدب الخيال العلمي في أساطير الوجود والعدم والفناء (...) ولأن عندي موهبة في كتابة قصة الأطفال.." (ص: ١٢٨).

وتستمرّ في نفس المنحى: "لم يبق لي أنيسٌ غير الكلمة والكتابة وشَعري الأسود الجميل وجيشي الكبير المتنامي من القرّاء بعدما شرعتُ أكتب في أكبر المجلات الكونية لحقوق الإنسان، ونزلت ضيفة على أشهر البرامج الجدلية في أكثر من مدينة إعلامية فضائية" (ص:١٣١).

وكأنّ الساردة لا تشعر بنفسها وهي تكرر مساراتها في شخص نبية العصر الإلكتروني، إلى درجة تدفعنا إلى التساؤل عن احتمالية كونهما ذاتا واحدة. علما أنها تردد في أكثر من مناسبة أنها لا تميل إلى كتابة السيرة الذاتية.[٧] ومن المرجح أن تصريحات الكاتبة على ألسنة شخصيات العمل الرئيسة تقوم بدور تطهيري مماثل لدور "الكاتارسيس" في الجوقة اليونانية.

٢. ملاحظات تتصل بالشكل:

- يتضح من خلال مقاطع من الرواية نفور الكاتبة من عرض دقائق التطور العلمي الذي شهدته الإنسانية مطلع الألفية الرابعة، إذ لا نجد بسطا لتفاصيل المخترعات التقنية التي تشير إليها، وقد أوردت على لسان الطبيب المعالج للرائد الفضائي ما يثبت هذا النفور، وذلك في قوله: "أمامنا الكثير من التحديات والعلاجات الخاصة لتكييف جسدك مع دماغه الجديد، وهي تعليقات يطول الكلام عنها، كما يطول شرحها" (ص:٤٢). فهل مردّ هذا النفور ضعف البحوث العلمية بمختبراتنا أم راجع فقط إلى رغبة الكاتبة في الاختزال.
- وظفت الكاتبة رصيدا هاما من الرموز الأسطورية، غالبيتها مأخوذة من الحكايا الشعبية، وهي ميزة تستوجب البحث عن مدى انصهار هذه الرموز مع سياق الوقائع السردية. (من ذلك حكاية النوم بصفحة ١١٦).

[٧]– حيث تقول في حوار أجراه معها "محمد القذافي مسعود": " لا أستسلم أبداً لثرثرة الروايات ذات البعد السّيري الذاتي؛ وأرفض أن أستسلم لها بشكل كامل، فأنا أؤمن بجمالية الانعتاق من الذاتية من أجل الولوج في عالم التجربة الجمعية المفتوحة على التأويلات والتجريب والممكن والكائن والمحتمل والمأمول. ومن ناحية أخرى أعتقد أنّ تجربة الرواية الذاتيّة فيها الكثير من التورّط في المغالطات والكذب وتضخّم الذات التي تسلب التجربة الإبداعية جمالية صدقها التلقائي المنبثق بعدم ارتباطها المعلن بذوات وتواريخ محـددّة بـذاتها". مجلة الرواية، بتاريخ ٢٠١٢/٠٦/١٥. على الرابط: www.alrewaia.com/show.php?p=post&id=2222

على سبيل الختم:

من المؤكد أن رواية "أعشقني" تعدّ من الروايات القلائل التي تنتمي إلى جنس الخيال العلمي، وهي متفرّدة بموضوعاتها الاجتماعية المطروقة، وتحمل رسالة تنويرية للجمهور المتلقي بتحليقها في عوالم الخيال المستند إلى الحقائق العلمية، وهي وإن لم تفصّل كثيرا في دقائق التطور العلمي الذي افترضته، ولم تحافظ على لغة إيحائية في جميع مقاطع الرواية، فإن هذا العمل الأدبي يبقى متميزا ينضاف إلى روائع مكتبة الروايات العربية في هذا الجنس السردي.

المسارات الإبداعية للكاتبة الدكتورة "سناء الشعلان":

- حاصلة على درجة الدكتوراه في اللغة العربية من الجامعة الأردنية سنة ٢٠٠٦.
- العضويات الأدبية والثقافية (ثلاثون عضوية).
- الوظائف التي شغلتها: (إحدى وعشرون وظيفة).
- الجوائز الأدبية والإبداعية التي حققتها (إحدى وأربعون جائزة).
- الاستحقاقات (ستة دروع للتميز الابداعي).
- المؤتمرات (ثمان عشرة مشاركة).
- النصوص الإبداعية: تعددت الأجناس الأدبية التي خاضت غمارها الأديبة الشعلان، فتناولت إبداعاتها المسرحية (ست مسرحيات)، والقصة (خمس عشرة مجموعة قصصية)، وأدب الأطفال (تسع قصص للأطفال)، والدراسات النقدية (عشرة كتب نقدية)، والرواية، إضافة إلى خمس

دراسات متخصصة في دراسة إبداع سناء الشعلان، وعشرات المقالات المنشورة في المجلات والصحف والدوريات والمواقع الإلكترونية عن تجربة الأدبية.

قائمة بعض المراجع:

١. جامعة الشرق الأوسط للدراسات العليا، الأردن، ورشة عمل حول تحليل الخطاب في قصص سناء الشعلان، بتاريخ: ١٦ أبريل٢٠١٢.

٢. الشعلان سناء، أعشقني، رواية صدرت عن مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع- الأردن، ٢٠١٢.

٣. ويس أحمد محمد، الانزياح في التراث النقدي والبلاغي، مطبعة اتحاد الكتاب العرب، دمشق٢٠٠٢.

٤. Cohen (Jean) 1966, Structure du langage poétique, Ed. Flammarion, Paris.

٥. Conceiçao manuel célio (2005) ; Concepts Termes et reformulations, Travaux du CRTT, Presses universitaires de Lyon.

٦. Jakobson Roman, Questions de poétique, Éditions du Seuil, 1973

٧. Rastier François, Valette Mathieu (2005), de la polysémie à la néosémie, Texto! janvier 2009, vol. XIV, n°1.



لعبة النّسيان والتّذكّر وآليّات التّشكيل والرّؤية في رواية "أَذرَكَهَا النّسيانُ" لسناء الشعلان

د. أورنك زيب الأعظمي *

الملخّص:

هذه الرّواية هي متاهة سرديّة محترفة بين عوالم التّذكّر والنّسيان، وهي تقدّم ذاتها على اعتبار أنّها تداخل لأزمان امتدّت لنحو سبعة عقود في تخوم مكانيّة ملبسة وغير محدّدة جغرافيّاً وفق ما هو معروف خرائطيّاً، وإنّما المكان والزّمان في هذه الرّواية هما وحدتان مُستدعيتان ضمن توليفة الحدث الذي يلعب دور البطولة في الرّواية.

وهذه اللّعبة السّرديّة تراوغ القارئ في سبيل تقديم الحقائق ضمن جدليّة التّذكّر والنّسيان وامتدادهما في القصّ بين التّطواح المدوّخ بين عوالمهما المتداخلة المربكة، ويتمّ ذلك عبر ما تقدّمه لنا من معلومات من خلال بوح أبطال الرّواية، ورصد حيواتهم، والتّجسّس المباح على ذواكرهم، وعلى ما كتبوه في مذكراتهم، أو ما باحوا لنا به، أو سمحوا لنا بشكل أو بآخر بأن نعرفه، لنكتشف مقدار اللّبس الذي يتملّك شخوص الرّواية إلى حدّ أنّنا نكتشف مقدار الازدواجيّة والكذب القسريّ والاختياريّ الذي عاشوه، وقدّموه لنا، ثم تراجعوا عن الإصرار عليه في لحظات شعوريّة حسّاسة، إلى أن قرّروا أن يبحوا لنا بالحقائق كاملة التي كانت تنزوي في دواخلهم بقرارات شخصيّة لأجل الهروب من فكرة الألم والمعاناة الملحّة عليهم جميعاً بشكل أو بآخر.

وأخيراً تنتهي الرّواية بخيار خطير، وهو خيار النّسيان الكامل للماضي، وإنكاره، والبدء من جديد في حياة أخرى مشبعة للرّغبات المكبوتة، ومتجاهلة لكلّ ما حدث في الماضي من أوجاع، وبذلك يبدأ البطلان وهما في سنّ السّبعين

---

* أستاذ مساعد، قسم اللّغة العربيّة الجامعة المليّة الإسلاميّة/نيودلهي/ الهند

حياة أخرى فرحة مناقضة لحياة الماضي التي عاشاها بما فيها من حزن وإخفاقات، بعد أن أخذا هذا القرار ضمن توليفة صراع مرير مع الماضي والحاضر، وصولاً إلى صيغة مصالحه مع الحاضر تتلخّص عندهما في شيء واحد، وهو نسيان الماضي الذي لا يمكن الانفكاك عنه إلاّ بتجاوزه، كما لا يمكن تغير حقائقه إلاّ بإنكارها عبر لعبة النّسيان التي بدأتها بطلة الرّواية "بهاء" عبر مرضها ثم غيبوبتها، ومن ثمّ انساق إليها بطل الرّواية " الضحّاك" الذي قرّر أن يجاري حبيبته في لعبتها المرض/ النّسيان، وأن ينسى الماضي والحاضر، ما دام لا يستطيع أن يأخذها إلى المستقبل الذي يقدّمه لها في حياته الرّاقية الجميلة الهادئة، وأن يلعب معها لعبتها التي اختارتها، وهي لعبة النّسيان، من أجل أن يحظيا بحياة أخرى، أو فرصة جديدة عادلة على خلاف الحياة الظّالمة التي تورطا فيها في الماضي.

عندئذٍ تقرّر البطلة " بهاء" الخروج من غيبوبتها التي هي معادل موضوعيّ للموت والهزيمة والخسارة، وتقرّر أن تعيش، وأن تستيقظ من سباتها، وأن تنتصر للحياة، بشرط ضمنيّ واحد، وهو نسيان الماضي، وهو شرط حقّقه البطل " الضحّاك" سلفاً عندما قام بتمزيق مذكّراتها المخطوطة بما تحوي من أسرار موجعة، وقام بكتابة رواية لها تحمل عنوان الرّواية ذاتها، وهي رواية يمكن أن نعدّها حياة بديلة عن الحياة الماضية؛ إذ كتبها البطل بكامل خياراته ووعيه وقراراته، ليمحوَ بها أيّ أثر للماضي، ويرسم بكلماته التي عدّها نبوءة المستقبل صورة جديدة للحياة والمستقبل، وكأنّه يقدّم لبطلة الحياة وعداً بحياة جديدة إنْ هي استفاقت من غيبوبتها.

وهذا ما يحدث فعلاً في الرّواية عندما تستيقظ البطلة من سباتها بمعجزة دون أيّ مسوّغ طبيّ لذلك، وتستأنف وجودها الفاعل في الحياة، بدل الاستسلام السّلبيّ للعجز والحزن والحسرة والهزيمة التي اختارتها عندما قرّرتْ أنْ تستسلم للمرض، وأنْ تهرب معه وإليه في آن.

ليكون خيار النّسيان هو الخيار الذي تجنح إليه بعد أن تصاب بغيبوبة طويلة لمدّة عامين بسبب إصابتها بمرض السّرطان في الدّماغ، ويتنبّأ الأطبّاء بموتها وفق وضعها المرضيّ الملبس الذي قضى على ذاكرتها في رحلة صراع طويلة مع المرض؛ إذ ابتدأ صراعها مع سرطان الثّدي والرّحم، وانتهى بصراعها مع سرطان الدّماغ، مروراً بصراعات نفسيّة وفكريّة ومجتمعيّة وقدريّة لا حدود لها.

ولكن تكون المفاجأة للجميع عندما تستيقظ بطلة الرّواية من غيبوبتها التي يمكن أن نعتقد أنّها كانت اختياريّة من قِبَلها لتهرب من وجع حاضرها إلى رحلة بحث عن عوالم فرحة رحيمة.

ويتحوّل السّرد في انعطافة كبيرة عندما نكتشف أنّ " بهاء" قد نسيت الماضي كلّه بما فيه من أحداث وأزمان وأماكن وشخوص ومعاناة، ولم تعد تذكر سوى اسمها، واسم الرّجل الذي تحبّه " الضّحّاك"، وتعود إلى ذاكرة طفلة في السّن الذي فارقت حبيبها فيه إبّان كانت سجينة مضطهدة في ميتم حكوميّ مفزع؛ وبذلك تقدّم لنا صورة مسخ للوجود الإنسانيّ الحزين الموجع، إذ هي طفلة في السّبعين من عمرها!

وينعطف السّرد انعطافة أخرى مفاجأة أخرى عندما يقرّر بطل الرّواية أن ينكر حاضره، وأن يخرج منه؛ ليدخل إلى زمن مفترض، وهو زمن الطّفولة المستدعاة بعودة حبيبته، وبذلك ينكرا كلاهما العالم الحقيقيّ الذي يعيشان فيه، ويقرّران أن يعيشا طفولتهما مرّة أخرى في سن شيخوختها ليظفرا بكلّ ما حرما منه في الماضي من فرح وسعادة واغتباط وبراءة الطّفولة ونقائها.

ومن جديد تأخذنا الرّواية إلى انعطافه ثالثة مرهقة ومباغتة عندما نقرأ في نهايتها أكثر من نهاية مفترضة لها بخلاف النّهاية الأولى الموجودة في بداية الفصل الأخير من الرّواية المعقود تحت عنوان " الماضي"، وبذلك لا نعرف إنْ كانت هذه الرّواية هي قصّة بطلتها " بهاء" في صراعها مع الحياة والمرض

والغيبوبة، أم هي قصّة " الضّحّاك" في صراعه مع المرض والغيبوبة، أم أنّها قصّة مفترضة كتبتها " باربرا " من وحي خيالها؟، أو بتأثّر بقصّة حبّ شرقيّة كانت الشّاهدة عليها، ولعبتْ فيها دور المحبّة التي تعشق مَنْ لا يعشقها، ولكنّها تتفانى في خدمته والإخلاص له في انتظار حبّه لها.

لكن الشّيء الوحيد الأكيد في هذه الرّواية ضمن غابة النّهايات المفترضة في نهايتها التي تقودنا إلى المزيد من القلق والدّوار والحيرة، هو أنّ بطليها " بهاء" و" الضّحّاك" انطلقا ليعيشا السّعادة والحبّ بشكل ما بعد فراق دام لنحو ستة عقود من المعاناة والحرمان والألم، وأنّهما وجدا صيغة ما للحياة سويّاً، ولتجاوز الماضي بتفاصيله وانكساراته وتوجّعاته وبوائقه ومجاهيله السّوداء وتجاربه القاسية، وبذلك انتصارا لفكرة واحدة، وهي الحبّ والأمل مهما توحّش العالم، أو طالت المعاناة، أو ساد الظّلام والظّلم وصنّاعهما.

الكلمات المفتاحيّة: رواية عربية/ رواية أَدْرَكَهَا النّسيانُ/ سناء شعلان/آليّات تشكيل ورؤية/ تذكّر/ نسيان.

التعريف بالروائية د. سناء شعلان:

د. سناء شعلان[1] هي أديبة أردنيّة من أصول فلسطينيّة، هي صاحبة ألقاب " شمس الأدب العربيّ" و " أيقونة الأدب العربيّ" و "سيّدة القصّة القصيرة" ، وهي تكاد تكون أشهر اسم إبداعيّ وثقافيّ وبحثيّ في السّنوات العشر الأخيرة من أجيال كتّاب الحداثة والتّجريب في الوطن العربيّ، إلى درجة أنّها أصبحتْ صاحبة مدرسة خاصّة في الكتابة والإبداع في مزيج استثنائيّ من جمال اللّغة والتّجريب والفنتازيا والكتابة المسؤولة المنطلقة من قضايا الأمّة

[1]. انظر سيرة حياة الأديبة د.سناء شعلان في: محمد المشايخ: دليل الكاتب الأردني،ط١،رابطة الكتاب الأردنيين،عمان،الأردن،٢٠١١،ص٣٥١-٣٥٣؛ محمد المشايخ:معجم أديبات الأردن وكاتباته،ط١،عمان الأردن،٢٠١٢،ص ١٠٤-١٠٧ ؛باسم الزّعبي وآخرون،معجم الأدباء الأردنيين في العصر الحديث،ط١،جزء١،وزارة الثّقافة الأردنيّة،عمان،الأردن،٢٠١٤،ص١٤٠-١٤١.

وأصالتها وحضارتها وثوابتها الكبرى وخصوصيّة فكرها وواقعها، وقد أصبحتْ شهرتها ذات بُعد عالميّ فضلاً عن بعديها العربيّ والمحليّ بعد أنْ تُرجمت أعمالها الإبداعيّة إلى كثير من لغات العالم، إلى جانب أنّها كانت ضيفة الشّرف في مؤتمرات ومنتديات وفعاليّات إبداعيّة عالميّة عريقة، ومنتجها الإبداعيّ والنّقديّ باتْ مادّة خصبة للدراسات الأكاديميّة والبحثيّة والنّقديّة والإعلاميّة حول العالم.

وهي تعكس باقتدار صورة المرأة العربيّة المبدعة والمثقّفة والطّليعيّة المشرقة التي تُعد علامة فارقة في الإبداع العربيّ الحديث لا سيما في حقل الإبداع النّسويّ الذي شكّلت ظاهرة فيه بما تملك من أدوات علميّة نقديّة بحثيّة، وإبداع مقتدر على خلق تيار إبداعيّ خاص ببصمة راقية تعكس أصالة الفكر العربي وطموحاته.

الأديبة د. سناء شعلان لها نحو منتج إبداعيّ يصل إلى نحو ٥٤ مؤلّفاً بين مؤلف روائيّ وقصصيّ ومسرحيّ ونقديّ وأدب أطفال، فضلاً عن مئات الأبحاث والدّراسات والمقالات المنشورة في مجلات محكّمة عالميّة وعربيّة ومحليّة وعشرات الصّحف والمجلات الأدبية والنّقديّة المتخصصّة. وهذا المنتج العملاق الغني الثرّ جعلها تحصل على نحو ٦٣ جائزة عربيّة وعالميّة في حقول النّقد والرّواية والقصّة والمسرح وأدب الأطفال والإعلام الثّقافيّ.

وهي حاصلة على درجة الدكتوراة في الأدب الحديث ونقده من الجامعة الأردنية/ الأردن بدرجة امتياز، وحاصلة على شهادة الدّكتوراة الفخريّة في الصّحافة والإعلام من كامبردج.

وهي حقوقيّة ناشطة في الدّفاع عن قضايا الأمّة والإنسان والفكر العربيّ عبر قلمها الذي يكتب عن تلك المرّكبات الحضاريّة والفكريّة بجرأة وجمال وتأثير على المتلقّي، كما أنّها إعلاميّة لها حضورها المهمّ في الإعلام الثّقافيّ العربيّ والحقوقيّ، ولها الكثير من الأعمدة الثّابتة في كثير من

الصّحف والدّوريات المحليّة والعربيّة. كما لها مشاركات واسعة في مؤتمرات محلّية وعربيّة وعالميّة في قضايا الأدب والنّقد والتّراث وحقوق الإنسان والبيئة إلى جانب عضويتها في لجانها العلميّة والتّحكيميّة والإعلاميّة. وهي ممثّلة لكثير من المؤسّسات والجهّات الثقافيّة والحقوقيّة، كما أنّها شريكة في كثير من المشاريع العربيّة الثّقافيّة. وقد تُرجمت أعمالها إلى الكثير من اللّغات، ونالت الكثير من التّكريمات والدّروع والألقاب الفخريّة والتّمثيلات الثقافيّة والمجتمعيّة والحقوقيّة. ومشروعها الإبداعيّ حقلٌ لكثير من الدّراسات النقدية ورسائل الدّكتوراه والماجستير في الأردن والوطن العربيّ والعالم.

وهي ذات بصمة استثنائيّة في إبداعها وعملها البحثيّ في حقل إبداعها؛ فهي تكتب الأدب النثريّ في حقوله جميعها إلى جانب أنّها تعكف على مشروعها النّقد الأدبيّ لهذه الحقول الأدبيّة في عملها وفي منجزها البحثيّ. وهذا كلّه قد أهّلها لتكون عضواً شرفيّاً وناشطاً في كثير من المؤسّسات الأدبيّة والنّقديّة والفكريّة والإعلاميّة العالميّة والعربيّة والمحليّة، أدرج في المناهج التّدريسيّة العربيّة والعالميّة، كما أنّها عضو تحكيم في جوائز عريقة، وهي كذلك عضو تحرير وتحكيم في مجلات علميّة متخصّصة ومحكّمة، وقد استضافتها عشرات الجامعات العالميّة والعربيّة للاستفادة من تجربتها الأكاديميّة والإبداعيّة، في حين شاركت في مئات المؤتمرات والملتقيات والنّدوات والجلسات العلميّة حول الأدب العربيّ المعاصر وحقوق الإنسان، والفكر العربيّ وتحدّياته، وهي من الأدباء القلّة المهتمّين بالكتابة عن قضايا أصحاب الإعاقات، ولها أعمال أدبيّة منشورة في هذا الشّأن.

وقد حقّق أدبها وعملها النّقدي ريادة وتأثيراً على جيلها وعلى الأجيال التي تلتها وعلى الأجيال التي سبقتها التي تشيد بتجربتها ومنجزها عبر روّادها الذين لا يزالون على قيد الحياة. وهذا ما أهلّها للحصول على تكريم دوليّ وعربيّ ومحلّي، وجعلها تحصل على مواقع اعتباريّة في الكيانات الرّسميّة

والأهليّة الحقوقيّة والأدبيّة والإعلاميّة والبحثيّة في العالم والوطن العربيّ، وجعلها تحصل على ألقاب أهم المؤثرين في المشهد الإبداعيّ النّسوي العربيّ والحقوقي والشّعبي الأردنيّ، كما جعلها نجمة حاضرة في المنجز النّقديّ والأدبي، فتناولتها الأقلام والدّراسات والأبحاث في دراسة إبداعها عبر الرّسائل والأطروحات والدّراسات والمقالات المتخصّصة والكتب النّقدية، كما كان أدبها محوراً لمؤتمرات علميّة ولقاءات بحثيّة، وخُصّص لقلمها الكثير من الأعمدة والزّوايا الأدبيّة والنّقديّة في المجلات والمواقع الإعلامية والصّحف والهيئات الأدبيّة والنقديّة، إلى جانب انتخابها عضواً تنظيمياً واستشاريّاً وأكاديميّاً في الهيئات العلميّة والأدبيّة والبحثيّة والإعلاميّة والحقوقيّة في شتى أنحاء العالم.

ومنتجها الإبداعيّ مُعترف به على المستوى العالمي والعربيّ والمحليّ؛ فقد خصّصت لها اللّجنة الوطنيّة الأردنيّة لشؤون المرأة Who is she in Jordan صفحة خاصّة بها على موقعها بوصفها امرأة أردنيّة مبدعة من رائدات الأدب والنّقد والإبداع في الأردن، وعُقد مؤتمرٌ عن أدبها تحت عنوان "الرّواية العربيّة والتّاريخ: آسيا جبّار وسناء شعلان في جامعة معسكر الجزائرية، وقدّمت الكثير من الأعمال الإبداعيّة لأدباء عرب وأدباء أردنيين، وقامت بكتابة عدد من الكتب الأدبيّة والفكريّة والسيريّة لأدباء وكتاب عرب، ووقع الاختيار عليها لتقديم كتاب أبحاث المؤتمر العلميّ التّربويّ السّادس لكليّة البنات في جامعة تكريت/ العراق، وقام دليل الرّوائيين العرب القطريّ بتخصيص صفحة عن إبداعها، كما قُدّم عدد كبير من الأبحاث الأكاديميّة في المؤتمرات العربيّة والعالميّة عن إبداعها.

وهذه المكانة العلميّة والأدبيّة الرّفيعة جعلتها قبلة للتّقدير والاحتفاء والاهتمام بمنجزها الأدبيّ والإبداعيّ؛ فتمّ انتخبها من قِبَل مجلة المجمع العلميّ العربيّ الهنديّ لتكون عضواً دائماً فيها، وتمّ انتخبها مركز التّأهيل

والحريّات الصّحفيّة CTPJF لتكون المنسّقة الرّسميّة له في الأردن، وانتخبتها منظمّة الضّمير العالميّ لحقوق الإنسان/سيدني/استراليا لتكون مديرة مكتبها في الأردن، وتمّ اختيارها مديرة لفرع البيت الثّقافيّ العربيّ في الهند لدى المملكة الأردنيّة الهاشميّة، وعضواً في مجلس أمناء مؤسسة عرار العربية للإعلام، وناطقة رسميّة باسم منظمة السلام والصداقة الدولية في مملكة الدنمارك والسّويد، وتمّت تسميتها واحدة ضمن اللّجنة الثلاثيّة العليا في التّلفزيون الأردنيّ لأجل تحكيم نصوص البرامج التي ينتجها التّلفزيون الأردنيّ، و أميناً عاماً لجائزة مؤسّسة الورّاق الأردنية للإبداع، وممثّلة لمنظمّة النّسوة العالميّة في الأردن، وممثّلة لمؤسّسة "جولدن دزرت Golden desert Foundation" البولنديّة في الشّرق الأوسط.

وقد استضافتها الكثير من الجهات المحليّة والعربيّة والعالميّة في حفلات لتوقيع إبداعاتها، كما اختارتها لشركات إبداعيّة وبحثيّة، وعندها الكثير من المشاريع الإبداعيّة والبحثيّة مع كثير من الجهات الاعتباريّة المتخصصّة في العالم، فضلاً عن أنّها كانت معنيّة بمنجز المبدع العربيّ، فلم تكتفِ بالكتابة النّقديّة عنها، أو عرضها في دراسات متخصّصة وتغطيات إعلاميّة، بل قامت بسلسلة عملاقة منشورة من اللّقاءات مع الأدباء والمبدعين العرب، ضمن توليفة إعلاميّة إبداعيّة فكريّة ذات بصمة خاصّة بها.

الحكاية وسرديتها:

هذه الرّواية الكبيرة في عدد صفحاتها وترميزاتها وإحالاتها، تدور حول امرأة ستينيّة اسمها " بهاء" مصابة بمرض السّرطان في دماغها، وقد استفحل إلى درجة أنّه قد أصابها بحالة مرضيّة نادرة تجعلها تخسر ذاكرتها جزءاً فجزءاً لحظة تلو الأخرى، حتى كادت لا تتذكّر من تكون بالضّبط، كما

أصابها بجملة من الإعاقات الجسديّة، على رأسها حالة شبه شلل كامل في أطرافها ووظائف جسدها.

وفي هذه المرحلة الكئيبة من حياتها وعجزها وشيخوختها، تلتقي بالصّدفة البحت بحبيبها " الضّحّاك" بعد نصف قرن من الغياب بعد أن أصبح عمره في نهاية السّتين، عند اللّقاء تكون مريضة عاجزة حزينة ووحيدة وفقيرة، وتطلب الاستشفاء في منتجع صحيّ في غابة اسكندنافيّة برفقة صديقتها المخلصة لها " هدى"، بعد أن بدأتْ تتيه في عوالم النّسيان، وفقدت القدرة على النّطق والحركة خلا القليل الباقي منهما، كما فقدت المعين والمال والملجأ.

لكن المفاجأة أنّها تتجاوز مرضها المسيطر عليها، وتذهل أطباءها عندما تتذكّر حبيبها "الضّحّاك" بمجرّد رؤيتها له، وتهتف بفرح "أنتَ الضّحّاك سليم . أنا أعرفكَ. أنا أعشقكَ"[٢]، عندها يقرّر " الضّحّاك" أن يعود بها إلى بيته وحياته حيث يعيش حياة سعيدة ومرفّهة وراقية في مدينة من إحدى المدن الاسكندنافيّة.

ولا يجد بطل الرّواية مع حبيبته المريضة سوى بضعة أشياء متواضعة، من جملتها مخطوطة رواية كتبتها له، ومن هنا تبدأ الأحداث والأزمات في التّداخل والتأزّم ليحدث الكشف الكامل في الرّواية، ونعرف أحداث حياة البطلين عبر سبعين عاماً من حياتهما؛ فندرك أنّ بطل الرّواية "الضّحّاك" قد أصبح أستاذاً جامعيّاً شهيراً متخصّصاً في الأدب المقارن والتّراث الشّعبيّ، إلى جانب أنّه روائيّ عالميّ له سيط مرموق، وإنْ كانت حياته الشّخصيّة غير سعيدة؛ إذ إنّه قد تزوّج ثلاثة نساء حمراوات على أمل أن يجد الحبّ والسّعادة المنشودة مع إحداهنّ، لكن كلّ واحدة منهنّ تخلّتْ عنه، وطلّقته، وأخذتْ جزءاً كبيراً من ثروته دون أن يحظى بأيّ طفل من أيّ من هذه الزّيجات الثّلاث.

[٢] – سناء شعلان: أَدْرَكَهَا النّسيانُ،ط١،أمواج للنشر والتّوزيع،عمان،الأردن،٢٠١٨،ص ٢٨

وهذه الحياة السّعيدة إلى حدّ كبير على الرّغم من إخفاقات الزّواج جعلت "الضّحّاك" ينسى معاناة طفولته وصباه في وطنه الأم حيث كان يعيش في الميتم إلى جانب "بهاء" حتى طُرد من هناك، وتشرّد في الشّوارع، وتعرّض للاعتقال، وكاد يفقد بصر عينيه بسبب التّعذيب، لولا تدخّل ابن عمّ أبيه الذي أنقذه من ذلك كلّه، وتبنّاه، وأخذه معه إلى المهجر حيث يعيش مع زوجته الإغريقيّة الطّيبة وابنه الوحيد، ليعيش هناك حياة كريمة سعيدة، تسمح له بأن ينال أقساطاً وافرة من السّعادة والحريّة والتعلّم والثّراء والشّهرة والأمن والكرامة الإنسانيّة، ولكنّه ظلّ يحلم بأن يتلقى بحبّه الأوّل والأخير، وهي حبيبته "بهاء" التي حُرم منها قسراً عندما فرّق الميتم بينهما.

في المقابل تكشف الرّواية عن أنّ "بهاء" عاشتْ حياة كئيبة، وتعذّبت، وتاهتْ في دروب الحياة، إلى أن اضطرتْ إلى أن تبيع جسدها وقلمها كي تبقى على قيد الحياة، وفي نهاية المطاف أصابها سرطان الثّديين ثم سرطان الرّحم ثم سرطان الدّماغ الذي قضى عليها قضاء مبرماً.

تدخل "بهاء" في غيبوبة لمدّة عامين بسبب سرطان الدّماغ بعد وصولها إلى بيت "الضّحّاك" بأيّام قليلة، ويقرّر الأطبّاء أنّها قد دخلتْ في مرحلة الموت السّريريّ، وأنّها لن تعود إلى الحياة أبداً، لكن "الضّحّاك" يصمّم على أنّها سوف تستيقظ من سباتها إكراماً لحبّهما، ويلازمها في مرضها الطّويل، ويرفض بحزم أنّ تُفصل عنها أجهزة التّنفّس الاصطناعيّ والتّغذية، و يظلّ يقرأ لها من مخطوطتها الرّواية إلى أن ينتهي منها، ثم يحرقها في نار المدفأة كي لا تتذكّر حياتها السّابقة عندما تستيقظ، ويكتب لها حياة بديلة مفترضة يسجّلها في رواية مشتركة لهما باسم "أَدْرَكَهَا النّسيانُ"، نزولاً عند حلمها بأن تكون لها رواية خاصّة بها تتحدّث فيها عن حكاية حبّهما منذ طفولتهما المعذّبة.

وفي نهاية الرّواية تكون المفاجأة الكبرى عندما تنتصر "بهاء" بحبّها لـ " الضّحّاك" على المرض وعلى الموت، وتستيقظ من سباتها الذي دام لعامين،

وتتعافى من السّرطان بعد عدّة جلسات كيميائيّة، وتفاجئ الجميع بأنّها قد عادت إلى الحياة بعقل طفلة صغيرة لا ذاكرة عندها أو ماضٍ؛ إذ لا تتذكّر في الحياة أيّ شيء، سوى أنّ اسمها "بهاء"، وأنّ اسم حبيبها هو "الضّحّاك"، وأنّها تعشقه.

فيقرّر بطل الرّواية أن يعيش معها تجربة الطّفولة من جديد، ويتخلّى عن حياته كاملة بما فيها من شهرة وعمل أكاديميّ وسفر وترحال وأعمال تطوعيّة وبحثيّة، ويتفرّغ لشيء واحد، وهو الحياة مع حبيبته الطّفلة التي تعيش بعقل طفلة، وجسد امرأة تكاد تبلغ السّبعين من عمرها، بعد أن يتزوجها، ويطلق معها روايتهما المشتركة " أَدْرَكَهَا النّسيانُ" التي تلاقى نجاحاً كبيراً، وتحظى باهتمام القرّاء، وتُترجم إلى عدّة لغات عالميّة.

وتنتهي الرّواية على مشهد رومانسيّ لطالما حلمت به "بهاء" بعد أن رأته في طفولتها في فيلم سينمائيّ " في أفق بحريّ ما كان هناك ظلّان يركضان نحو الرّحب فرحين بالعشق الذي لا يموت، ولا أحد كان يعرف لهما اسماً أو ذكريات أو تاريخاً، والشّمس التي تغرق في أفق البحر الدّامي بها تحوّلهما إلى خيالين أسودين يلتحمان طويلاً في جسد قبلة عميقة"[٣]

العنوان وتعدّد الإحالات:

منذ عنوان الرّواية الموجود على غلافها "َدْرَكَهَا النّسيانُ"[٤] دخولاً إلى الصّفحة الأولى منها تبدأ الرّوائيّة بالإمساك بخيوط المتاهة السّرديّة التي تصنعها بمهارة في رحلة سرديّة منهكة وشيّقة في آن عبر اصطناعها لأفعال التّذكّر والنّسيان في الرّواية؛ والعنوان المكتوب على غلاف الرّواية " يقودنا إلى أنّ أدركها سيكون بمعنى أصابها، فأَدْرَكَهَا النّسيانُ، يعني أنّ النّسيان قد أصابها، ونزل بها، وفي لسان العرب في مادة درك:" الدَّرَكُ: اللحَاق، وقد أدركه.

---

[٣] – نفسه: ص ٣١٤
[٤] – انظر غلاف الرّواية: سناء شعلان: أَدْرَكَهَا النّسيانُ،ط١،أمواج للنشر والتّوزيع،عمان،الأردن،٢٠١٨.

ورجل دَرَّاك: مُدْرِك كثير الإدْراك، وقلما يجئ فَعَّال من أَفْعَلَ يُفْعِل إلا أَنهم قد قالوا حَسَّاس دَرّاك، لغة أو ازدواج، ولم يجئ فَعَّال من أَفْعَلَ إلاَّ دَرَّاك من أَدْرَكَ، وجَبّار من أَجبره على الحكم أَكرهه، وحكى اللّحيانيّ: رجل مُدْرِكة، بالهاء، سريع الإدْراكِ، ومُدْرِكة: اسم رجل مشتق من ذلك. وتَدَارك القومُ: تلاحقوا أي لَحِق آخرُهم أَولَهم. وفي التنزيل: حتى إذا ادّارَكُوا فيها جميعاً؛ وأَصله تَدَاركوا فأدغمت التاء في الدال واجتلبت الألف ليسلم السكون. وتَدَارك الثَّرَيان أَي أَدرك ثرى المطر ثرى الأرض. اللّيث: الدَّرَك إدراك الحاجة ومَطْلَبِه. يقال: بَكِّرْ ففيه دَرَك. والدَّرَك: اللَّحَقُ من التَّبِعَة، ومنه ضمان الدَّرَك في عهدة البيع. والدَّرَك: اسم من الإدراك مثل اللّحَق. وفي الحديث: أَعوذ بك من دَرْك الشّقاء؛ الدَّرْك: اللَّحاق والوصول إلى الشّيء، أدركته إدْراكاً ودركاً وفي الحديث: لو قال إن شاء الله لم يحنث وكان دَرَكاً له في حاجته.

والدَّرَك: التَّبِعة، يسكن ويحرك. يقال: ما لَحِقك من دَرَكٍ فعليَّ خلاصُه. والإدْراكُ: اللّحوق. يقال: مشيت حتى أَدْرَكته وعِشْتُ حتى أَدْرَكْتُ زمانه. وأَدْرَكْتُه ببصري أَي رأَيته وأَدْرَكَ الغلامُ وأَدْرَكَ الثمرُ أَي بلغ، وربما قالوا أَدْرَكَ الدقيق بمعنى فَنِيَ. واستَدْرَكْت ما فات وتداركته بمعنى. وقولهم: دَرَاكِ أَي أَدْرِكْ، وهو اسم لفعل الأَمر، وكُسِرت الكاف لاجتماع السّاكنين لأَن حقها السكون للأَمر؛ قال ابن بري: جاء دَرَاك ودَرَّاك وفَعَال وفَعَّال إنما هو من فعل ثلاثي ولم يستعمل منه فعل ثلاثيّ، ون كان قد استعمل منه الدَّرْكُ"[٥].

أمّا إسناد الفعل أدركَ إلى ضمير التّأنيث الغائب، فهو يحيلنا إلى أنّ الفعل متعلّق بامرأة ما، وهي مجهولة لنا بدليل استخدام ضمير الغائبة، ولا

[٥] – انظر مادة درك، لسان العرب، ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، (ت٧١١هـ). لسان العرب، ط٣، ١٢ مجلد، ج٦، دار إحياء التراث، بيروت، ١٩٩٣.

ندري من أمرها إلاّ أنّ نسياناً ما قد أصابها لسبب مجهول، كما لا نعرف مصيرها، أو ما آلتْ إليه بمعيّة مرضها الذي غشيها.

ولكن بمجرّد أن ندخل إلى الصّفحة الدّاخليّة من الغلاف نتفاجأ بأنّ الرّواية تقودنا إلى مستوى آخر من المعنى، وهو معنى الإنقاذ لا معنى الإصابة بالمرض، وذلك عندما تضع الرّوائيّة عنواناً فرعيّاً تحت العنوان الرّئيسيّ تقول فيه "حكاية امرأة أنقذها النّسيان من التّذكّر"[٦]، فيحيلنا العنوان عندها إلى تلك العلاقة الجدليّة الاستدعائيّة في الرّواية حيث النّسيان هو من أنقذ بطلتها " بهاء" من ألم التّذكّر الذي يخنقها بالألم والحسرة والخسارات، ولذلك تواطأتْ مع مرض السّرطان، وكأنّه صديقها، كي ينقذها من التّذكّر، ولذلك تكتب في مخطوطته المذكّرة أنّها تحتاج إلى النّسيان لتهرب من ألم الماضي "لستُ حزينة لأنّني مريضة بالسّرطان؛ فأنا امرأة تحتاج أن يدركها النّسيان كي تنسى آلامها وأحزانها. الآن أشعر أنّ هذا المرض هو أكرم من قابلتُ في حياتي؛فهو وحده من سيخلعني من التّذكّر، ويخلع التّذكّر مني. آن لي أن أرتاح، وأن يدركني النّسيان كي أسعد بالباقي القليل من حياتي. ولكَ أيّها المرض أن تعرفني عندما جهلتُ نفسي، وأن تؤمن بي عندما كفرتُ بي، وأنْ تتذكّر منّي، ما لم أعد قادرة على تذكّره "[٧]

بل إنّ النّسيان يصبح المنقذ والرّحيم بـ "بهاء" – وفق ما تعتقد- في إزاء قسوة البشر عليها " أيّها المرض الخبيث لا تحزن، ولا تنقهر من كلامي هذا؛ فلستُ متكبّرة عليكَ، أو متسامية على بطشكَ، أو كارهة لنزولكَ بي. ولا أقول لكَ هذا الكلام نكاية بكَ؛ فأنا أشهد بأنّكَ فتّاك شرس لا ترحم، ولكنّني شاكرة لكَ لأنّكَ ستكون أوّل من يرفق بي، ويريحني من ذاكرة عبء على روحي؛فهي

[٦] – سناء شعلان: أَدْرَكَهَا النّسيانُ، ص٣
[٧] – نفسه: ص ٤٦

لا تنفكّ تعذّبني بي، وأنت تلحّ على أن تخلّصني منها. ألستَ بذلك أرحم من قابلتُ وعرفتُ؟"[٨]

ونستطيع القول إنّ النّسيان في هذا الرّواية قد تحوّل إلى معادل موضوعيّ للنّجاة والحبيب والتّطهّر والمخلّص؛ بعد أن ظنّت " بهاء" أنّ حبيبها " الضّحّاك" قد تخلّى عنها في الماضي " يبدو أنّه خشي من أنْ تلقى الشّرطة القبض عليه، ففضّل أن يخذلني وأن ينساني، بدل أن يجازف بحرّيته في سبيل تهريبي من الميتم كما وعدني عشيّة طرده منه"[٩]، فأصبح النّسيان هو المنقذ لها، وهو الذي يحبّها بمعنى ما، ويرافقها دون انفكاك عنها، كما يعطيها فرصة للتطهّر من ماضيها، والتوّقف عن بيعها لنفسها ولكلماتها " لم أفكّر بالتّطهّر إلاّ بطريقتي، واكتفيتُ بغسل جسدي بالملح ومن ثم ماء الورد لتطهيره ممّا علق به من دنس من ولغوا فيه، وبعد ذلك قرّرتُ أن أجعله محرّماً على البشر أجمعين كي أقدّمه للموت طاهراً من كلّ درن أو رجس أو قذارة أو دنس" [١٠]

وعندما تكتب "بهاء" لحبيبها " الضّحّاك" فهي تجزم بأنّها قد رأتْ في النّسيان المرضي تطهيراً لها ممّا علق بها من أوجاع وخطايا وآثام: "ليس المرض الذي فتك بي هو من يدفعني الآن إلى الكتابة له، بل هي رغبتي في أن أتطهّر من النّجس الذي علق بي في رحلتي المضنية في حلبة الصّراع الشّرس غير المتكافئ بين امرأة وحيدة معدمة وبين حياة متوحّشة متنمّرة."[١١]

وجملة القول إنّ " بهاء" سعيدة بهذا النّسيان الذي أنقذها من وجع الذّكريات وجرائر أفعال الماضي التي تورّطت فيها رغم أنفها وإرادتها:" أيّها النّسيان لقد أدركتني في الوقت المناسب؛ ما عاد لي أيّ حاجة في التّذكّر، كم

---

[٨] – نفسه: ص٤٧
[٩] – نفسه : ص ٩٣
[١٠] – نفسه : ص١٩٥
[١١] – نفسه: ص٤٦

أنا سعيدة الآن لأنّني امرأة أَدرَكَهَا النّسيانُ، فأنقذها منها، ومن عذابات التّذكّر، ومن أوجاع الماضي ومن خيبات الحاضر والمستقبل" [١٢]

وإيغالاً في لعبة التّنكير التي تلعبها الرّوائيّة في روايتها هذه، هي تجعل جملة "حكاية امرأة أنقذها النّسيان من التّذكّر" [١٣] التي أتمّت بها عنوان الرّواية في صفحة العنوان الدّاخليّة للرّواية هي من وضع ناشر رواية " أَدرَكَهَا النّسيانُ" التي كتبها "الضّحّاك"، وليست من وضعها هي: "وكتب اسمه واسمها على غلاف الرّواية بوصفهما مؤلفي الرّواية، ودفعها إلى النّاشر الأشهر في الدّول الاسكندنافيّة بعد أن تحمّس لنشر الرّواية باسمها الذي اختاره " الضّحّاك" لها، وأستأذنه في أن يكتب بخطٍّ صغير تحت العنوان الرّئيسيّ للرّواية : "حكاية امرأة أنقذها النّسيان من التّذكّر" [١٤]

وبذلك تهرب الرّوائيّة سناء شعلان من تبعات التّفسير والتّأويل للعنوان، وتتمسّك ظاهريّاً بالعنوان المعلن للرّواية، ليكون الحديث ظاهرياً عن إصابة امرأة ما بالسّرطان، في حين العنوان الصّغير "حكاية امرأة أنقذها النّسيان من التّذكّر" هو من يحمل التّأويلات الحقيقيّة للأحداث والرّموز والأشخاص، ويفتح باب الإسقاطات على مصراعيه، ويعطي القيمة التّرميزيّة الحقيقيّة للرّواية التي تتجاوز أنّها قصّة معاناة امرأة سحقها المجتمع، لتصبح حكاية أمّة كاملة، ومكابدات شعوب بأكملها.

الإهداء والإحالة إلى الدّاخل:

هذه الرّواية تقوم على المفارقة في تفاصيلها جميعاً؛ حتى في إخراجها الورقيّ في طبعتها الأولى هي تقدّم مفارقة تثير التّأويلات؛ فالإهداء الموجود في الرّواية خارج متنها يحيل إلى داخلها، والأصل أن يحيل إلى خارجها كما هي

[١٢] – نفسه: ص٥٢
[١٣] – نفسه: ص ٢
[١٤] – نفسه: ص٢٧٨

عادة الإهداءات الأدبيّة والبحثيّة والفنيّة؛ فقد جرت العادة أن يكون الإهداء نصّاً خارجاً على النّص أو العمل الإبداعيّ أو البحثيّ، ويحيل إلى خارجه حيث هناك الأناس الذين يعيشون في الحيوات الحقيقيّة، ويقدّمون العون للمبدعين والفنانين والباحثين والمنجزين، ولكن الحال مختلف بما يخصّ الإهداء المقدّم إلى الأديب العراقيّ المعاصر عباس داخل حسن[١٥] " إلى الأديب عبّاس داخل حسن المصلوب تحت سماء القطب كنجمة الفينيقيين؛ إنسان دافئ في زمن الصّقيع الأكبر، ورجل أسطوريّ يعيش في مساحة المستحيل، وفي انتظار ما بعده انتظار، ويخلص للتّذكّر رغم مواجعه، ويرسم دفئاً على الصّمت البارد"[١٦]، فهذا الإهداء يحيل إلى داخل الرّواية بشكل مباشر؛ إذ هو نفس الإهداء الذي كتبه " الضحّاك" لحبيبته " بهاء" في مقدّمة عمله البحثيّ ذا الأجزاء السّبعة " مزامير العشّاق في دنيا الأشواق" إلى بهاء المصلوبة تحت سماء القطب كنجمة الفينيقيين؛ إنسانة دافئة في زمن الصّقيع الأكبر، وامرأة أسطوريّة تعيش في مساحة المستحيل، وفي انتظار ما بعده انتظار، وتخلص للتّذكّر رغم مواجعه، وترسم دفئاً على الصّمت البارد".[١٧]

فهل الأديب عباس داخل حسن موجود في الرّواية وأحد أبطالها؟ أما "بهاء" موجودة في عالم ذلك الأديب؟ أم أنّ الرّوائيّة قد مارست غوايتها في التّلاعب بالمتلقّي، وتوريطه في المزيد من الحيرة والقلق والشّك عبر تداخل عوالم الرّواية بعوالم الحقيقة بأكثر من شكل وبعدّة طُرق فنّية، وهذا الإهداء الملغز المقلوب الاتّجاه صورة من صور مزجها لتلكم العوالم؟

أعتقد أنّ سناء شعلان قد أنجزت رواية لم تقف عند حدّ محدود من الإحالات، بل سمحت لنفسها بأن تكتب ما تشاء وكيفما تشاء دون أن تبالي

[١٥] – عبّاس داخل حسن،أديب عراقي مواليد ١٩٦٢،مقيم من ثلاثة عقود في فنلندا،صدر له خطى فراشة،وألق الحكاية،وسقوط السّماء في خان الشّابندر،ومزامير يوميّة.
[١٦] – سناء شعلان: أَدرَكَهَا النّسيانُ،ص٥
[١٧] – نفسه: ص١٨٠

سوى بشيء واحد، وهو " بهاء" و" الضحّاك" وحبّهما المشتهى، ودون ذلك لم تبال بالواقع المأزوم الذي عرّته دون احترام له، وفضحت المسكوت عنه فيه، وقالت بكلّ جرأة: " أنا أراكم".

وتركت للمتلقي أن يفكّر طويلاً: هل قامت بجرّ الواقع إلى روايتها؟ أم جرّت روايتها إلى الواقع؟

أيّاً كانت الإجابة، فذلك لا يغيّر من حقيقة دهشتنا وكسر أفق توقّعنا عندما نرى "الضحّاك" يهدي كتابه البحثيّ الملحميّ لحبيبته "بهاء"، ثم نجد سناء شعلان تهدي روايتها " أَدْرَكَهَا النّسيانُ " للأديب عباس داخل حسن بالعبارات ذاتها التي استخدمها " الضحّاك"، دون أن نستطيع الجزم بالحدود الفاصلة بين الحقيقة والمخيال في هذين الإهداءين.

تداخل السّرد وتركيب المتون:

هذه الرّواية تتكوّن من أكثر من متن سرديّ متداخل، بل هي في حقيقة الحال تتشكّل من خمسة روايات تقع في متن رواية واحدة؛ فالرّواية الأولى هي رواية " أَدْرَكَهَا النّسيانُ " التي تضع سناء شعلان اسمها على غلافها بوصفها مؤلّفتها، وتتكوّن من ثلاثين فصلاً تحمل على التّوالي اسم النّسيان من واحد إلى ثلاثين. وهذه الرّواية هي الوعاء الشّكليّ على امتداد الورق للسّرد الكامل الممتدّ منذ صفحة البداية حتى صفحة النّهاية، وهي تتقاطع داخلياً مع الرّوايات الأربع الأخرى التي تنساب داخلها، وتتداخل معها، وتصبح جزءاً من لحمتها.

ومن ثم هناك الرّواية الثّانية في متن هذه الرّواية وهي رواية " أَدْرَكَهَا النّسيانُ" التي كتبها " الضحّاك" لتكون حياة جديدة لحبيبته الغارقة في غيبوبة طويلة " لقد قرأ كلّ ما كتبته " بهاء" من ذكريات عن حياتها البائسة في روايتها، ثم مزّق كلّ ما كتبت، واختطّ لها ذكريات جديدة ذات بهاء يشبه بهاء جمالها الأحمر في روايتهما " أَدْرَكَهَا النّسيانُ"، ولكنّها لم تعبأ

بأقدارها الجديدة التي حاكها لها في روايتهما الأسطورة، وهجرتْ هذا العالم دون عودة"[١٨].

وهذه الرّواية لم نعرف ما هي تفاصيلها أو أحداثها، لكنّنا نعرف أنّ "الضّحّاك" كتبها على نيّة أن يجعل منها تاريخاً جديداً لحبيبته "بهاء" : " سأكتبُ لكِ أجمل الحكايات، وسأسمّي روايتنا هذه " أَدْرَكَهَا النّسيانُ"، وسأكتب اسمي واسمكِ عليها، ولذلك لن أكتبَ فيها إلاّ ما تشتهين أن يكون في حياتكِ، وسوف أدفن في صدري أيّ حقيقة لم تريدي أن تبوحي بها إلاّ لي. سأقرأ بتقديس سيرة خطاياكِ وأخطائكِ وزلّاتكِ، وسوف أدفنها في صدري، ولن تزيدكِ زلّاتكِ في عيني إلاّ عظمة وقدسيّة ونقاء، سأكتب لكِ بدلاً عنها أجمل تفاصيل الفضيلة والنّبل والسّمو، سوف تكون روايتنا لنا ولحبّنا، أمّا العابرون فينا، فسوف أنفيهم من روايتنا، لن يكون لنا من التّذكّر سوف ما نشتهي. بعد الآن لن تكوني مجرّد امرأة أَدْرَكَهَا النّسيانُ، بل سوف أتوّجكَ ملكة على قلبي وعلى جبين الخلود على الرّغم من أنف المرض والنّسيان والألم"[١٩].

وقد ظلّ "الضّحّاك" ينتظر أن تستيقظ حبيبته "بهاء" من سباتها، لتجد الرّواية التي كتبها لأجلها في انتظارها، " بعد أن بذل جهده ليل نهاره في كتابتها لتجد ليغيّر أقدارها بها؛ إذ كتب فيها حياة جديدة لتنسى تماماً أيّ ذكريات مؤلمة عاشتها في الماضي.

وكي يجبرها على الاستيقاظ فقد قام بطبع هذه الرّواية، وملأ حجرتها بنسخ منها، وظلّ ينتظر خروجها من غيبوبتها كي يوقعا الرّواية في حفلة توقيع خاصّة بهما "صديقاه الاثنان كانا يقفان إلى يمناه يتأملان وجهه الحزين الكسيف الموزّع النّظرات بين وجه "بهاء" وأكوام نسخ رواية " أَدْرَكَهَا

---

[١٨] – نفسه: ص٢٩٩
[١٩] – نفسه: ص٥٦

النّسيانُ" التي نشرها في كلّ مكان في حجرتها في انتظار أن تستيقظ، وتحتفل معه بصدور طبعتها الأولى"[٢٠]

وعلى الرّغم من غياب نصّ هذه الرّواية عن سرديّات الأحداث، إلاّ أنّها تتصدّر الأحداث السّعيدة في نهاية الرّواية الورقيّة، ويتمّ نشرها، وتلاقي نجاحاً منقطع النّظير، وتُترجم إلى عدّة لغات دون أن نعرف ما هو مكتوب فيها على وجد الدّقّة " رواية أَدْرَكَهَا النّسيانُ طبّقت الآفاق شهرة وحضوراً، وحقّقت مبيعات هائلة أغرت النّاشر بترجمتها إلى أكثر من لغة، وأكثر من جهة إعلاميّة وأكاديميّة وثقافيّة عقدت جلسات حواريّة ونقاشيّة حولها، وتلقّت أكثر من عرض مغرٍ لتحويلها إلى أفلام سينمائيّة. لقد بات العالم كلّه يعرف قصّة العاشقين: "الضّحّاك" و"بهاء" اللّذين انتصرا على الموت والنّسيان والفراق بقوّة حبّهما الخالد" [٢١]

أمّا الرّواية الثّالثة في متن الرّواية الأم، فهي رواية المخطوطة التي كتبتها "بهاء" بخطّ يدها لتكون رسالة اعتراف تضعها بين يدي حبيبها "الضّحّاك"، وقد اصطحبتها معها في رحلة علاجها من السّرطان على الرّغم من النّسيان الذي هاجمها، وهي رواية مخطوطة عملاقة سيريّة، وهي فعليّاً من تشكّل جسد الرّواية، وتقدّم أحداثها، وتفصح عن حقائقها وأزماتها، وتصحب القارئ في رحلة زمنيّة تمتد لسبعين عاماً في حياة بطلي الرّواية، وفي متنها هناك الحقائق والاعترافات والخلجات والآلام، وقد انتهت هذه الرّواية الدّاخليّة المخطوطة بمجرّد أن انتهت بطلتها السّاردة الدّاخليّة التي اسمها "العاشقة" من رواية أحداث حياة "بهاء"، عندها قام "الضّحّاك" بإعدام الرّواية بإحراقها في مدفأة بيته " عندما تبخّرت بعض دموعه من أوار النّار المتعالي في المدفأة، أطعمها دفعة واحدة الرّواية المخطوطة الخاصّة بجميلته الحمراء

[٢٠] – نفسه: ص٢٨١
[٢١] – نفسه: ص٣٠٦

النّائمة، ووقف يستمتع بتشفٍ وهو يرقب ألسنة النّار تأكل المخطوطة بشهوة ملتهبة، لتحوّلها إلى جمرة ثم إلى رماد في دقائق" [٢٢]

وبذلك أعدم " الضّحّاك" الرّواية المخطوطة التي كتبتها "بهاء" بخط يدها كي يدفن الماضي فيها، ويلعب لعبة النّسيان الاختياريّ؛ فهو أيضاً يريد أن ينسى ما حدث مع " بهاء"، ويبغي أن لا تتذكره بأيّ شكل من الأشكال "هذه المخطوطة هي مخطّط لرواية أنتِ من كتبها، وأنتِ من رسم شخصيّاتها، كما أنتِ من رسم شخصيّة بطلتها التي أسميتها "العاشقة"، هي رواية جميلة دون شكّ، لكن لا علاقة لكِ بها، فحياتكِ كانتْ مختلفة تماماً، ولعلّها كانت نقيضاً لحياة البطلة التّعسة الحزينة التي حلّ بها مرض نادر أصابها بالنّسيان". [٢٣]

وفي نهاية الرّواية/ في النّسيان الثّلاثين هناك عدد كبير من النّهايات المحتملة لها، ومنها نهاية تهدم ما حدث في الفصول التي سبقتها، إذ تفترض أنّ الرّواية المخطوطة الخاصّة بـ "بهاء" لم تُحرق، وأنّ هناك اتّجاه آخر في الأحداث " في الرّواية المخطوطة- الملعونة التي لم تفنَ في حادثة إحراق " الضّحّاك" لها " لم تجد "بهاء" الدّرب إلى "الضّحّاك"، ولذلك اخترعتْ "ضحّاكاً " جديداً من بناء خيالها الحالم، وظلّت تهذي باسمه وبقصصها الكثيرة معه حتى غدت مجرّد اسماً مكتوباً في لائحة الموتى في مشرحة كليّة الطّبّ في جامعة العاصمة؛ لأنّ لا أحد أبدى أيّ رغبة في استلام جثّتها من المستشفى، ودفنها على حسابه الخاصّ في أيّ بقعة من بقاع الأرض جميعها" [٢٤]

وهذه النّهاية المفجعة المفترضة تشكّل المتن الرّوائيّ الرّابع للرّوايات المتداخلة في هذه الرّواية، وهي رواية مفترضة تقول بأنّ المخطوطة الملعونة لم

---

[٢٢] – نفسه: ص٢٧٧

[٢٣] – نفسه: ص٥٨

[٢٤] – نفسه: ص ٣١٣-٣١٤

تحترق، وهي بذلك تحليلنا إلى رواية خامسة مفترضة، وهي رواية في فقرة واحدة فقط، وتفترض أنّ الرّواية بأحداثها كاملة لم تحدث أساساً، وأنّ "بهاء" و "الضّحّاك" تمّ قتلهما في الميتم في طفولتهما، ودُفنا في قبوه، ولم يكبرا، وبالتّالي لم يعيشا متن الرّواية الأم التي تحمل أحداث حكايتهما "في رواية مخيفة يتناقلها أطفال الميتم عن الشّبحين اللّذين يعيشان في القبو يذكرون أنّ هناك طفلة حمراء ملعونة وطفلاً عاشقاً لها مدفونان في تراب القبو بعد أن حبستهما مديرة الميتم في القبو إلى أنْ ماتا جوعاً" [٢٥]

وهناك المتن الرّوائيّ الخامس المفترض داخل الرّواية، وهو متن يمتدّ في فقرة واحدة، وهو متن مباغت ومفاجئ وفيه كسر كامل للتوّقعات؛ إذ يفترض هذا المتن أنّ رواية " أَدْرَكَهَا النّسيانُ" هي رواية كتبتها السّكرتيرة " باربرا " عن عاشقين مشرقيين " هذا ما كتبته " باربرا " في روايتها الشّهيرة الأكثر مبيعاً في بلاد الثّلج والصّقيع التي تحمل عنوان" أَدْرَكَهُمَا النّسيانُ"[٢٦]

متاهة السّرد وتركيب البناء وكابوسيّة التّذكّر:

هذه الرّواية تتكوّن من ثلاثين فصلاً كلّ منها حمل عنوانَ نسيانٍ ما، وهذه الفصول تقدّم متاهة سرديّة منهكة ومدوّخة تجعلنا في النّهاية نشعر بالرّعب والفزع والقلق والإجهاد ممّا انثال علينا من تفاصيل وأحداث ومعاناة جرّدت المجتمع من ورقة التّوت التي تستر عورته، وأظهرتْ فضائحه وعيوبه، وعرّت مخازي شرائحه، وفضحت حقائقه عبر قصّة حياة "بهاء" و"الضّحّاك"، وهما قصّتان تنتظمان قصص المجتمعات العربيّة، بل الأمّة العربيّة، ويمكن إسقاطهما على حياة الشّعوب المضطهدة في كلّ مكان في كوكب الأرض، لنصل إلى نتيجة مفزعة كابوسيّة واحدة، وهي أنّنا جميعاً نعيش في ميتم

[٢٥] – نفسه: ص٣١٤
[٢٦] – نفسه: ص ٣١٣

كبير حيث الألم والوجع والحرمان " إنّه الميتم في كلّ مكان"[٢٧]، وفي ظلّ هكذا وضع يحرم الإنسان من أصغر حقوقه في الحياة "عندما تحترق الأوطان يصبح العشق محرّماً"[٢٨]، وبذلك يصبح الوجع هو حجته وتاريخه وتجربته في الحياة " مَنْ عشقَ حُجّة على مَنْ لم يعشقْ، ومَنْ تألّمْ حُجّة على مَنْ لم يتألّمْ"[٢٩]

وهذه الخلاصة الكابوسيّة هي ما نجدها في بداية الرّواية على شكل استهلالات منقولة عن كتاب ملحمة " مزامير العشّاق في دنيا الأشواق" الذي كتبه بطل الرّواية "الضّحّاك"، وتخدعنا الرّوائيّة سناء شعلان عندما تقدمها على أنّها استهلالات لا أكثر، وهي في حقيقة الأمر مفاتيح للدّخول إلى الرّواية، بل هي حقيقتها، وفحواها، إنّها باختصار تقول لنا إنّنا نعيش جميعاً في ميتم كبير اسمه الوطن، وفي هذا الميتم ليس هناك سوى الوجع والحرمان والألم، فهو كابوس مقيم في حيوات الجميع.

وانطلاقاً من ذلك تأتي هذه الرّواية لتكون ضمن تيار الأدب الكابوسيّ في الكثير من تفاصيلها لتأخذ خصائص هذا الأدب الذي "لا يمثّل كارثة عارضة أو حدثاً استثنائياً بل هو واقع الوجود الإنسانيّ ذاته الذي ليس لرعبه بداية أو نهاية"[٣٠]، والأدب الكابوسيّ "أدب الرّعب" يمثّل "الهمّ الرّازح على صدر الحياة والجاثم على أنفسنا"[٣١] نقابله كلّ يوم دون أن نشعر به، لكن عندما يكتشف يدفعنا نحو الخوف[٣٢] والاشمئزاز دون رحمة متجلّياً في أحداث غريبة عجيبة تكوّن نمطاً من أنماط الخوف " إنّ الغرائبيّ ينتمي إلى تلك المجموعة

---

[٢٧] – نفسه:ص٤
[٢٨] – نفسه: ص٤
[٢٩] – نفسه: ص٤
[٣٠] – محمد خلاف : النصّ الخراطيّ تأسيس الواقع النّفسانيّ، الفكر العربي المعاصر، ع ٤٢، ١٩٨٦، ص ٩٢
[٣١] – نفسه: ص٩٢
[٣٢] – سيجموند فرويد : محاضرات تمهيديّة جديدة في التّحليل النّفسيّ،ترجمة عزت راجح، مكتبة مصر، القاهرة، -١٩٥، ص١٧

من الأشياء المفزعة التي تعيدنا ثانية إلى شيء سبق أن خبرناه أو شعرنا به من قبل" [٣٣]، ورائد إدراك هذه الغرابة هو الخوف لا التردّد.

وأمام هذا الكمّ العملاق من الألم لم تجد الرّوائيّة مخرجاً منه سوى النّسيان، ولذلك أعطت كلّ فصل اسم نسيان يحمل رقماً من واحد إلى ثلاثين، وجعلته مرتبطاً بنسيان ما، فنسيت البطلة "بهاء" كلّ شيء يوجعها عبر امتداد الفصول، وفي النّسيان الأخير من الرّواية، وهو الفصل الثّلاثين منها، جاء آخر نسيان، وهو "نسيان الماضي" الذي لم يقترن بنسيان ماضي "بهاء"، بل أيضاً مارس" الضّحّاك" النّسيان ذاته، ونسي ماضيه كاملاً بأوجاعه، وقرّر أن يعيش حياة جديدة ليس فيها إلاّ السّعادة والفرح والطّفولة التي حُرم منها في الماضي، ليصبح طفلاً في السّبعين من عمره، كما أصبحتْ "بهاء" طفلة على أبواب السّبعين من عمرها "الضّحّاك هجر التّدريس في الجامعة بشكل نهائيّ، وقدّم استقالته منها بعد إجازته الطّويلة، وغادرها دون رجعة، وقدّم مكتبة الضّحّاك سليم هدية لدائرة المكتبات القوميّة كي تديرها، وتقوم على شؤونها، وتفرّغ للكتابة الرّوائيّة وعيش تفاصيل السّعادة لحظة تلو لحظة مع "بهاء" طفلته الصّغيرة العاشقة له بشكل جنونيّ؛ فهي ترفض أن تفارقه ولو للحظة واحدة، وتشاركه تفاصيل حياته جميعها حتى تفاصيل استحمامه وقصّه لشعر رأسه، وتهذيبه لأطراف لحيته وشاربه، ونومه حيث تندسّ في حضنه، وتتعلّق برقبته" [٣٤]

وفي إزاء هذه الحياة الجديدة التي حصل عليها بطلا الرّواية (بهاء و الضّحّاك) بثمن باهظ، وهو النّسيان الكامل، فقد حصلا على زمن جديد، وحياة جديدة، ولذلك نجد الرّوائيّة سناء شعلان تختم الرّواية بعبارة " البداية" [٣٥]،

---

[٣٣] – نفسه: ص١٧
[٣٤] – نفسه: ص٣٠٧
[٣٥] – نفسه: ص٣١٤

بدل أن تختمها بعبارة " النّهاية"؛ إذ إنّها تعطي أبطال روايتها فرصة جديدة للحياة والأمل والفرح بفضل انتصار واحد في الحياة لا ثاني له، وهو انتصار الحبّ على قبح العالم، وهذه رسالة واضحة تحمل معانيها ودلالاتها وتحريضاتها.

السّرد الرّاكض واللّقطة السّينمائيّة:

في هذه الرّواية قرار واضح بأن يكون السّرد راكضاً سريعاً لا يحتمل التّراخي أو الحشو أو المشاهد الطّويلة، ولذلك فقد اعتمدت الرّوائيّة على مشاهد اللّقطة السّينمائيّة حيث سرعة الالتقاط، والعناية بالمشهد البصريّ، وقد قدّمت ذلك بالمزيد من المفارقات في هذه الرّواية؛ فعلى الرّغم من أنّه نصّ سرديّ بامتياز، إلاّ أنّه قد قدّم بطريقة اللّقطة البصريّة حيث تأخذ الكاميرا مشهداً واحداً مفصّلاً سريعاً، وهو مشهد ملتقط بذكاء ودقّة وسرعة لإبراز الحالة والتّفاصيل.

ويبدو أنّ هناك أكثر من تفسير لذلك؛ فمن ناحية أولى الأديبة سناء شعلان مهتمة بكتابة السّيناريو، ولها تجاربها النّاجحة في ذلك، ومن ناحية ثانية هي- بالتّأكيد- تبحث عن شكل جديد في مغامرة تجريبيّة خاصّة، ومن ناحية ثالثة هي منحازة بشكل واضح إلى سرعة السّرد كي تنقذ القارئ من الملل المفترض في رواية كبيرة الحجم، وتشحن المتلقّي بالقلق الذي يجعله متوثّباً لمعرفة المقبل من الأحداث دون أن يستطيع أن يضيّع أيّ مشهد من مشاهد الرّواية، وأقول مشهداً انطلاقاً من تقسيمات السّيناريو السّينمائيّ، ولا أقول اللّوحة السّرديّة انطلاقاً من تشكيلات التّكوين الرّوائيّ.

وقد استعانت سناء شعلان بتقنيّة النّقاط المتقطعة لتفصل فصلاً كاملاً بين المشهد والآخر في الرّواية، حتى أنّ بعض المشاهد عندها لم تتجاوز مقدار فقرة أو فقرتين، ولكنّها كانت كافية لتنقل أحداثاً كثيرة، وتتنقل

إلى غيرها بسلاسة وسهولة دون قطع وتيرة السّرد، أو الوقوع في فخّ التّفاصيل المملّة القاتلة.

إنّ استعراض مشهد واحد من هذه المشاهد يكفي لتمثيل حالة الاختزال الكبيرة للسّرد في الرّواية لصالح سيرها برشاقة وافتتان وجذب للمتلقّي دون أن تتعثّر بالوصف والإسهاب والإطالة والوقوف عند أحداث كثيرة لا ضير من إعدامها لصالح ركض السّرد باختراق للأنفاس والتّوقعات والتّشوّف للمقبل من الأحداث " منذ أيام لم يقرأ على " بهاء" أيّاً من الصّفحات في مخطوطتها، هو يكتفي بأنْ يراقبها، وأنْ يضمّها إلى صدره، وهي تذوي يوماً بعد يوم، ويضع الورد الطبيعيّ في شعرها، ويتلمّس معها نسمات الصّيف الدّافئة التي تهبّ عليهما من النّهر محمّلة بضحك المتنزّهين وصخبهم وفرحهم. هو يهمس لها بالكثير من قصص طفولتهم في الميتم حينما كان أميرها الأوحد في الحياة، ويحدّثها بلوعة عن بحثه الطّويل عنها، ويتغزّل بجمالها الأحمر الذي لم يسرقه المرض، ولم تهدمه السّنون التي قاربت على السّتين؛ فلا تزال حبيبته حمراء شابّة يافعة، وإن كانت في السّتين من عمرها" [٣٦]

أسطوريّة الزّمن:

للوهلة الأولى يعتقد المعتقد أنّ هذه الرّواية مفرغة من الزّمن خلا زمن التّذكّر والاسترجاع، وهو زمن يمتدّ افتراضيّاً في عامين، وهو زمن قراءة "الضّحّاك" في مخطوطة "بهاء"، وهي غارقة في سبات غيبوبة المرض، ولكن الحقيقة أنّ الزّمن في هذه الرّواية يمتدّ لسبعين عاماً، وهو زمن معاناة بطليها، وهو زمن قابل للإسقاط على أزمان المعاناة، وهو زمن يتسع كذلك لخسائر الأمّة وعذاباتها وانكساراتها وإحباطاتها، ولذلك عندما تؤرّخ بطلة الرّواية "بهاء" حياتها بأزمانها، فهي تؤرّخها بالوجع والرّفض، ولا تذكر تاريخاً محدّداً لها، ولكن تترك للمتلقّي الحصيف أن يدرك الأزمان التي تعنيها، وإن لم

[٣٦] – نفسه: ص١٨١

يستطع تحديدها على وجه الدّقة؛ فله أن يفترض زمناً ما يمكن أن ينطبق على أيّ زمان في الوجود الإنسانيّ ما دام هناك ظلم ووجع وفقر وحرمان واضطهاد ومتاجرة بالبشر والأوطان.

كما أنّها عندما تتوقّف عند أزمان معينة، فهي لا تصرّح بتوقيتها، ولكنّها تتركها مفتوحة على الذّاكرة القوميّة الجمعيّة حيث أزمان الفجيعة والحروب والسّقوط والاحتلال والجوع والبطالة واللّصوص والفساد والضّرائب القاتلة والثّورات والحرمان وقمع الحريّات والظّلم واعتقال أصحاب الرّأي وتوسّع المعتقلات وقتل المبدعين والأحرار وأصحاب الكلمة الشّريفة.

والزّمن في هذه الرّواية هو زمن دائريّ لا ينتهي، ولكنّه يبدأ من حيث ينتهي، وينتهي من حيث يبدأ في دورة دائمة تكرّر أفعال الحزن والمعاناة، ولذلك لنا أن نصف هذا الزّمن الدّائريّ بأنّه زمن أسطوريّ من حيث عدم انتهائه، وتكرّره مرّة تلو الأخرى، وقد فرض سطوته على أجواء الرّواية عبر تقنيتين، وهما:

أ- تقنيّة الفصول والاستهلالات:

من المعلوم أنّ الزّمن الدّائريّ المغلق هو زمن أسطوريّ؛ لأنّه باختصار لا ينتهي، وإنما يبدأ من حيث النّهاية، ويعود من جديد إلى البداية، فهو زمن مكرور لايمكن أن يتوقّف أو ينتهي، ومن هنا تتأتى أسطوريّته وسطوته وفزعه؛ إذ هو غير قابل للانتهاء، ودائم التكرّر والتجدّد في حيوات البشر، وكما هو واقع معيش في حياة بطلي الرّواية "بهاء" و"الضّحّاك".

فالزّمن الأسطوري هو من الزّمن الدّوريّ الذي نجده في شكل حقيقة انثروبولوجيّة في الحضارات القديمة كلّها، وهو قائم على إمكانيّة تكرار الزّمان مع تكرار الأفعال النّموذجيّة المحاكية لفعل مقدّس أوّل، ولا يختلف هذا الزّمن عن الزّمن الأوّل زمن أساطير الخليقة؛ لأنّ أساطير الخليقة تنطوي

على أنّ الخلق عمل متجدد أبداً [٣٧]، فالزّمن الأسطوريّ كما يراه أرنست كاسرر زمن " بيولوجيّ يراه البدائيّ سياقاً لمراحل حياتيّة متباينة الجوهر، فالظواهر الزّمنيّة المتمثّلة في الطّبيعة كتعاقب الفصول وحركات الأجرام السّماويّة وغيرها تعدّ دلائل على خطّة خياليّة مماثلة لخطة حياة الإنسان وحياة الطّبيعة" [٣٨]

والزّمن الأسطوريّ زمن مطلق قابل للاستعادة والتّكرار والعودة إلى البداية؛ فهو زمن البدايات والعود السّرمديّ" [٣٩]

وقد صنعت سناء شعلان هذه الأسطوريّة الدّائريّة من لعبة التّقسيم الدّاخليّ للرّواية؛ فهي تتكوّن من ثلاثين فصلاً تنتظم حياة بطلي الرّواية من البداية الأولى (ولادتهما) حتى البداية الأخرى (زمن نسيانهما، وانطلاقهما في دنيا الحبّ)، ولا شكّ أن تقسيم الرّواية إلى ثلاثين فصلاً يشير إلى مدّة الشهر وهو ٣٠ يوماً، في حين أنّ الاستهلالات التي بدأت بها الفصول عددها سبعة، وهذا بمقدار عدد أيام الأسبوع، أمّا عدد نجوم " الأوريغامي" فهو ٣٦٥ نجمة، وهو عدد أيّام السّنة، وباستحضار أيام الأسبوع مع أيام الشّهر مع أيّام السّنة، يتكون عندنا مفهوم الزّمن المشكّل للعالم في التّقويم الإنسانيّ.

والعالم في الرّواية لا ينتهي، فقد بدأت الرّواية به، وفي نهايتها، لم نجد كلمة نهاية، لينتهي الزّمن، بل تؤكد الرّوائيّة أسطوريته، بأن بدأته من جديد بكلمة " البداية" لتجعل منه زمناً دائريّاً أسطوريّاً لا ينتهي، ويبدأ من حيث ينتهي، وينتهي من حيث يبدأ، ويفرض سطوته على البشر باستمراريته، وعدم خضوعه لجبروت الموت والانتهاء.

---

[٣٧] – محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، ج٢،ط١،دار الفارابي،بيروت،لبنان،١٩٩٤،ص ١٩٤.

[٣٨] – نورثروب فراي وآخرون: الأسطورة والرمز، دراسات نقدية لخمسة عشر ناقداً،ط٢،ترجمة جبرا إبراهيم جبرا،المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر،ط٢،بيروت،لبنان،١٩٨٠، ص ٣٦

[٣٩] – محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب عن الجاهليّة ودلالاتها، ج٢، ص١٩٤.

والمدهش في الأمر أنّ دورة الزّمن الثّلاثينيّ (مقدار شهر) حصّلتها الرّوائيّة من سطوة النّسيان، إذ هي تربط كلّ نسيان بيوم من أيّام الشّهر، في حين دورة الزّمن السّباعيّ (مقدار الأسبوع) حصلّتها الرّوائيّة من سطوة التّذكّر التي بنتها من تذكّر الجمل التي كتبتها بطلة الرّواية "بهاء" في داخل نجوم " الأوريغامي"[٤] المغلقة التي هي وحدها تعرف المكتوب فيها، وعندما يقرؤها " الضّحّاك" عليها إنّما يحاول أن يذكرها بما كتبت ثم نسيت، وعند إحصاء عدد الجمل المكتوبة في نجوم " الأوريغامي" عبر امتداد الرّواية كلّها يتّضح أنّ عددها هو ٣٦٥، وهو عدد أيّام السّنة، وبذلك تغدو توليفة الزّمن كاملة في هذه الرّواية: اليوم والأسبوع والسّنة، وهي مكوّنة من تشكيل البناء السّرديّ الدّاخليّ للرّواية، وبذلك تقدّم الرّوائيّة -بتقنيّة فائقة وابتكاريّة- زمناً داخليّاً ينتظم الرّواية بدل الإحالة المباشرة إلى الزّمن الخارجيّ الذي تتهرّب منه الرّاوية لصالح زمنها الدّاخليّ الذي يشكّل وقعها الخاصّ الذي يضبط الفعل، ويقطعه ظاهريّاً عن علاقته بالأزمان الخارجيّة المؤرّخة عند البشر، في حين هو في حقيقة الأمر في البنية الدّاخليّة للتّأويل يشير مباشرة إلى هذه الأزمان التي احتوت على أفعال الألم والهزيمة والعذاب في الذّاكرة الفرديّة والجمعيّة.

ومن هذه التّولفة الزّمنيّة السّرديّة التي خلقتها سناء شعلان من(عدد الفصول الثّلاثين+ استهلالات الأوريغامي السّبعة + عدد نجوم الأوريغامي الـ ٣٦٥) يتجلّى صراع الزّمن والأفعال في الرّواية؛ فمن ناحية أولى هناك سطوة الشّهر+ النّسيان، وفي النّاحية الثّانية هناك سطوة الأسبوع + التّذكّر، ومن ناحية ثالثة هناك سطوة أيام السّنة الـ ٣٦٥ التي تجمع بين النّسيان والتّذكّر،

[٤] – الأوريغامي هو: فنّ طي الورق أو الأوريغامي أو الأوريجامي باليابانيّة: من أوري Ori-و معناه (الطّي) والغامي kami-معناه الورق، هو فن طي الورق الذي يرتبط بالثّقافة اليابانيّة.الاستخدام الحديث لكلمة " أوريجامي" هو مصطلح شامل لممارسات الطي بغض النّظر عن ثقافتها الأصليّة، والهدف منها هو تحويل ورقة مسطحة إلى الشّكل النّهائيّ من خلال تقنيّات النّحت والطي. انظر الرّابط التّالي: https://ar.wikipedia.org/wiki/%D8%A3%D9%88%D8%B1%D9%8A%D8%BA%D8%A7%D9%85%D9%8A

وبين هذه القوى الثّلاث التي تكوّن فكرة الزّمن عند الإنسان تعيش أحداث حياة " بهاء" و " الضّحّاك" التي تغرق في النّسيان الذي هو في حقيقة الوضع تذكّر كامل، فلا يمكن أن يقوم البطلان بفعل النّسيان إلاّ إن قاما بفعل التّذكّر كاملاً، ولا يمكن أن يكون التّذكّر حقيقيّ إلاّ عند البوح والتّعرّي، ومن هذا المنطلق عرفنا حقائق حياتهما بكلّ ما فيها من فجائع وفضائح ووجع، لقد غدا الاعتراف في هذه الرّواية هو تطهّر، تماماً كما هي الكتابة فيها تطهّر " قرّرتُ اليوم أنْ أكتب مذكراتي لتكون رواية اعتراف لـ " الضّحّاك " الذي عليه أن يعرف الحقيقة الكاملة عنّي، وعن ضياعي في دروب الدّنيا قبل أن أنسى الدّروب والطّريق والمعالم؛ لقد كانت رحلة العمر دونه مضنية ومذلّة وخاسرة بالمقاييس جميعها، إلى حدّ أنّني ضيّعت حقّي في أن أحلم بأن أسير في دربه؛ لأنّني ضيّعتني إلى حدّ الفقد الكامل، وما أظنّ أنّه سيعرفني الآن لو رآني، ربما ملامحي تذكّره بي، أمّا إنْ لمس روحي بنظراته، أو شمّ رائحة جسدي المزكوم بعفن الرّجال والرّذيلة، فسوف يدرك أنّ " بهاءه" كما كان يسميني قد تصدّعتْ وتلاشت. ليس المرض الذي فتك بي هو من يدفعني الآن إلى الكتابة له، بل هي رغبتي في أن أتطهّر من النّجس الذي لحق بي في رحلتي المضنية في حلبة الصّراع الشّرس غير المتكافئ بين امرأة وحيدة معدمة وبين حياة متوحّشة متنمّرة. هم يسمون هذه الحلبة الدّامية الحياة، وأنا أسميها العذاب، كما يسمون الكتابة موهبة وترفاً وأدوات للمبدعين والمتطهّرين، وأنا اسميها طريقة اعتراف واحتجاج على الحياة وظلمها وتضييعها لنا نحن معشر الضّعفاء والمنكوبين والمنكودين"[٤١]

والطّريف في هذه الرّواية أنّ بطليها قد تطهرا بالاعتراف والكتابة؛ فـ "بهاء" تطهّرت من أفعالها المشينة وتاريخها المخزي عندما كتبت مخطوطتها، و"الضّحّاك" تطهّر من أوجاعه وذكريات طفولته وألم انتظار استيقاظ حبيبته

[٤١] – سناء شعلان: أَدْرَكَهَا النّسيانُ، ص٤٧

من الغيبوبة عندما كتب رواية " أَدْرَكَهَا النّسيانُ"، وعندما اجتمع العاشقان في نهاية الرّواية قرّرا أن يستهلا الحياة الطّاهرة السّعيدة بفعل الكتابة المشتركة، وأن يكتبا رواية مشتركة جديدة " بهاء والضّحّاك" يكتبان الآن روايتهما الجديدة المشتركة التي ستتحدّث عن رجل عاشق اسمه " الضّحّاك" لم يستطع أن يخرج حبيبته " بهاء" من غيبوبتها الأزليّة بسبب إصابتها بسرطان الدّماغ، فدخل في غيبوبة مماثلة لغيبوبتها ليلقاها هناك في عوالم العدم والمجهول حيث هي مسجونة هناك قهر إرادتها" [٤٢]

فالرّواية تجعل من فعل الكتابة فعلاً مطهراً ومقدّساً، ولذلك هاجمت الرّواية من يبيعون أقلامهم، وجرّمتهم بنفس جريمة من يبيعون الأجساد، فلا فرق بين بيع جسد أو قلم، ولعلّ بيع القلم هو أبشع، ولذلك كانت خسارة "بهاء" في بيعها لقلمها وإبداعها لا تقلّ قبحاً وفجيعة عن بيعها لجسدها للرّجال الذين دفعوا المال لها مقابل شرفها وكرامتها وكبرياءها وعمرها " هي اعتادتْ على أن تبيع لهم كلماتها كي تعتاش بها، بعد أن ضاقت ذرعاً بزبائنها الذين كانوا يشترون جسدها مقابل نقودهم النّجسة، وضاقوا بشبابها الذي غادرها بعد طول تلذّذهم به، فأخذتْ تتاجر بكلماتها، وتمارس دعارة القلم بدل دعارة الجسد" [٤٣]

حتى عندما حاولتْ "بهاء" أن تقنع نفسها بأنّ بيع القلم أقلّ رخصاً من بيع الكلمة، كانت في أعماقها مؤمنة بعمق بأنّ البيعين هما على درجة واحدة من الرّخص والخسّة: "كنتُ أعتقد أنّ أكبر انتصار حققته لنفسي الوطن كان عندما قرّرتُ بحزم أن أوقف الاتّجار بنفسي وعرضي، وحصرتُ البيع والشّراء في كلماتي وإبداعي بعيداً عن جسدي، بعد أن أقنعتُ نفسي بأنّ بيع الكلمات والمواقف أقلّ من بيع الأجساد والأعراض، وأوهمتُ نفسي بأنّني مقتنعة بهذه

[٤٢] – نفسه: ص١١٢
[٤٣] – نفسه: ص٦١– ٦٢

المفاضلة بين بيعين رخيصين لا يمكن أن نفضّل أحدهما على الآخر في التّنخيس والتّسليع" [٤٤]

تقنيّة عدم تراتبيّة السّرد وترتيب الفصول:

من الأمور المدهشة بحقّ في بناء هذه الرّواية أنّها لا تخضع أبداً لسلطة الزّمن التّراتبيّ، بمعنى أنّها لا تحتاج إلى التّسلسل الرّياضيّ الطّبيعيّ من الرقم واحد إلى الرّقم ثلاثين كي يستقيم السّرد، ويسير في سيرورته الطّبيعيّة محمّلاً بالأحداث والأفعال والمواقف، بل هناك ظاهرة مدهشة في تشكيل التّرتيب في هذه الرّواية؛ إذ يمكن بكلّ سهولة وبساطة أن نضع فصلاً مكان آخر دون أن تنهار الرّواية، أو يتأثر سردها، أو تنهار لحمتها الدّاخليّة، وقد تأتّى ذلك من ذكاء استخدام تقنيّة الاسترجاع، بشكل يسمح -على سبيل المثال- بأنّ نضع الفصل الأخير بدل الفصل الأوّل أو مكان أيّ فصل في الرّواية دون أن تنهار الرّواية، أو يتزعزع تنظيمها الدّاخليّ؛ لأنّها رواية قائمة على التّذكّر والاستدعاء والاسترجاع ودفق الذّكريات، ومن أيّ نقطة بدأ ذلك لن يؤثّر على سير أحداث الرّواية أو يكسر متعتها، وقد ساهم الزّمن الدّائريّ الذي بُنيت الرّواية عليه على تعزيز هذه التّقنيّة، وجعل الرّواية عبارة عن ثلاثين نسياناً موجعاً قابلة للاصطفاف السّرديّ دون أيّ سلطة لتراتبيّة الزّمن التّعاقبيّ عليها.

فظائعيّة المكان:

على الرّغم من انتصار الرّواية للمكان الحاضن حيث البرد والصّقيع الذي هو بديل للوطن الخاذل حيث الاحتراق والألم، إلاّ أنّها لا تصرّح باسم أيّ مكان على وجه التّحديد، وتترك للقارئ أن يختار المكان المفترض لهذه الأحداث التي يمكن أن تحدث في أيّ مكان في المعمورة ما دام هناك وجع وألم وحرمان.

---

[٤٤] – نفسه: ص١٩٠

والمكان في ظاهرة، أو في بنيته الخارجيّة ينحصر في مدينة ثلجيّة باردة حيث بيت "الضّحّاك" الذي يقبع قرب نهر بارد متجمّد في معظم أيام السّنة، ولكن السّرد المتاهة في الرّواية يتأرجح في كلّ مكان حتى يعتقد المعتقد أنّه يمتدّ عبر أماكن الدّنيا كلّها ما دام هناك ألم وظلم ومعاناة.

فهذه الرّواية عندما تستحضر المكان، فهي تستحضر مكاناً مأزوماً موجوعاً، لا تحديد له على وجه الدّقّة، ولا نعرف له اسماً، ولكنّه مكان فيه القتل والذّبح والثّورات والنّهب والظّلم والفساد، ولذلك هي لا تبالي به، ولا يعنيها أمره، وترفض أن تسمّيه وطناً لها، كما ترفض أن تسمّي نفسها مواطنة فيه، وتراه مكاناً خراباً، وصورة كبرى عن الميتم؛ فالوطن والجغرافيا الظّالمة لها هي جميعها في نظرها ميتم كبير.

وفي هذا المكان الخاذل حيث الميتم الوطن تحدث الأمور المتوحشّة جميعها من ظلم وقتل واغتصاب واستغلال ونهب وسرقة وبطش وتعذيب وقهر، ولذلك لانجد "بهاء" تشير إلى هذا المكان إلاّ بالغضب والكره، وترفض أن تكون جزءاً منه، ولا تبالي بمصيره، أو بما يحدث به، وتنحصر أحلامها وأحلام "الضّحّاك" في الهروب منه "كم يشعرُ الآن بذنب ملوّع؛ لأنّه نكث وعده لها، ولم يهرّبها من الميتم قبل عقود طويلة! كان عليه أن يهرّبها من ميتم الأيتام، ومن ميتم الوطن، وأن يشاركها فيما حصل عليه من حظوظ سعيدة عندما وصل إلى هذه الأرض مع ابن عمّ أبيه، ليعيش حياة كريمة بهيجة لا ينقصها إلاّ أن تكون معه" [٤٥]

و"بهاء" تسخر من الذين يدّعون الوطنيّة في أوطان محترقة "وهو كان خير من يتكلّم عن الوطن والوطنيّة، إذ كانت تعني عنده التّنفّع والاستغلال بأشكاله المتاحة له بحكم وظيفته الإداريّة الحسّاسة في المدينة. أمّا إن كانت الوطنيّة تعني البذل والعطاء والتّضحية، فهو كان يلقي بها في وجه المساكين

[٤٥] – نفسه: ص١٦٢

والمستضعفين من أبناء الوطن ليدفعوا ثمن وطنيتهم بالإجبار؛ فالقسمة عنده وعند أمثاله من المزورين كانت واضحة تماماً؛ فالوطن لهم، والوطنيّة للفقراء والمنكودين والمستضعفين والشّرفاء وأصحاب الضّمائر الحيّة والذمّم النّظيفة التي لا تُباع ولا تشترى."[٤٦]

والمفجع في هذه الأوطان المياتم التي تهرب "بهاء" منها أنّها تسير لحظة تلو أخرى نحو الدّمار، وأن لا أمل فيها للنّجاة أو الإصلاح، تماماً كما لا فرصة فيها لانتصار الحقّ والفضيلة، ومحاربة الفساد، ومعاقبة المفسدين؛ فهي عوالم مفلسة تماماً" وأنا أراقب قطعان الجاموس تسرح في السّهوب، تذكّرت الجياع في كلّ مكان في أصقاع هذه المعمورة، وحسدتُ الأبقار على اختلاف أنواعها وسلالاتها في هذا المكان وفي بلادي على وافر حظّها مقارنة بعذابات البشر في كلّ مكان، وقرع ذهني سؤال قلق نخزه بوجع مسلّة عمّا تراه يحدث الآن في مدائن الشّرق التي فارقتها وهي تستعر بالنّار والفتن والابتلاءات والمصائب، ويجوبها اللّصوص والقتلة آمنين فرحين، ويموت فيها الأبرياء والأبطال والصّالحين، في حين تسمن الكلاب والأبقار والخنازير والفئران الآدميّة حتى تختنق بسمنتها"[٤٧]

وتزداد الفجيعة في نفس "بهاء" لأنّها تدرك مقدار الخسارات حولها " كلّ شيء حولي أصبح خاسراً بامتياز؛ المدن والمواطنون والأفكار والأحداث والمذعنون والرّافضون جميعهم الآن خاسرون، لا شيء هناك في الأفق سوى الخسارة، والجميع ضلّوا الدّرب في متاهة تاريخيّة مخيفة ينزلقون فيها دون مقاومة"[٤٨]

---

[٤٦] – نفسه: ص١٨٩
[٤٧] – نفسه: ص٢٦٨
[٤٨] – نفسه: ص١٨٦

وتكون الخسارة الحقيقة لـ "بهاء" عندما تخسر انتمائها لوطنها، ولا تعود تبالي بمصيره ما دام هذا الوطن لم يقم بدوره الطّبيعيّ تجاهها، فلها عندئذٍ أن تخلعه غير آسفة على ذلك " لا تعنيني خسارات التّاريخ والنّاس أجمعين؛ فمنذ زمن طويل أصبحتُ بفعل الحزن والوحدة والمعاناة كائناً لاينتمي إلاّ لنفسه ولذاته ولمعاناته، ولا يحرّكه أيّ صوت في الخارج أيّاً كان، ولذلك لم يعد يشكّل فارقاً عندي إلى من أنتمي، وأين أسكن، وما اسم جماعتي أو حضارتي، ما دمتُ نكرة مضيّعة فيهم، إلى حدّ أنّني لا أعرف لي اسماً أو نسباً. أنا في هذا العالم ممّن ليس لهم بواكٍ أو ناعون، ولذلك لا أجيد أن أبكي على أيّ أحد "[٤٩]

وفي المقابل نجد " الضّحّاك" الذي وجد وطناً ثلجيّاً يحتضنه، ويحبّه، ويعوّضه عن وطنه الطّارد له ولغيره من أبنائه " فهو يشعر أنّه الآن في وطنه؛ فالوطن عنده هو الاحتضان والحبّ والاكتفاء، وهذا المكان قد احتضنه، وأحبّه، ولذلك هو وطنه، أمّا تلك الخرائب القاسية في الشّرق حيث يرتع اللّصوص والقساة، فهي ليست أوطاناً في نظره، إنّها ليست أكثر من خرائب تاريخيّة قد سطا عليها لصوص عابرون للتّاريخ؛ إذ خرجوا من رحم الماضي حيث قصص الشّطار والعيّارين والبصّاصين والوشاة وقطّاع الدّروب، وعاثوا فساداً في الحاضر "[٥٠]

لقد خلع " الضّحّاك" وطنه الشّرق بما جنى عليه، وأصبح عنده لايساوي أكثر من البصق عليه " يشرب كأساً وراء كأس نخباً لوطنه الحنون عليه، ويبصق مرّة تلو الأخرى على وطنه الماضي كلّما تذكّر يتمه ووحدته

---

[٤٩] – نفسه: ص١٨٦

[٥٠] – نفسه: ص٧٥

وحياته الضّالّة فيه حيث عاش فيه حياة قطّ أعور حزين مقطوع الذّنب مهترئ الحظّ"[٥١]

أمّا وطنه المرأة الحبيبة فقد ظلّ يبحث عنها لمدة نصف قرن حتى وجدها، ووجد بها الوطن المفقود والزّمن المسروق، وبدأ يعيش معها أفراح الوطن والطّفولة التي لم يعشها، ولكن في الوطن الثّلجيّ البديل المحتضن لهما، لا في الوطن الطّارد الظّالم لهما " لقد قرّر أن يعود بها إلى وطنه الحقيقيّ، ولا وطن له سوى بيته الذي اشتراه وأثّثه وجهّزه للقائها، هناك سوف يعيشان بسعادة حتى يرحلا عن هذا العالم الكئيب" [٥٢]

النّسيان الانعتاق وجدليّة النّهايات:

هذه الرّواية تزعم أنّها منحازة إلى النّسيان وتجاوز الماضي بما فيه من ألم، حتى أنّها تدعو إلى تجاوز الحاضر، والتّطلّع إلى المستقبل، ولكن الحقيقة عكس ذلك تماماً، فهي تلمز النّسيان، وهي تدعو إليه، وتكرّس التّذكّر وهي تهرب منه؛ فحتى "بهاء" لم تستطع أن تهرب إلى النّسيان إلى عندما عاشت الواقع كاملاً، وباحت بأسرارها جميعها، و"الضّحّاك" كذلك حاول أن ينسى ما حدث له في أرض الوطن، وأن يزوّر ماضيه، ولكنّه ظلّ حبيس وجعه وتذكّره " لقد أتقن كذباته التي زوّرها كما يشتهي؛ فأخبر الجميع في عوالم الثّلج والصّقيع أنّه سليل أمراء الشّرق، وأنّ جدّه الأكبر كان يملك آبار نفطيّة قبل أن يخسرها على طاولة القمار، وأنّ والده كان من أعاجيب دهره لأنّه وُلد بأسنان بعد أن حملت أمّه به لعامين كاملين، وأنّه طار نحو نجم في السّماء في ليلة قدر، واختفى هناك إلى الأبد. لقد ظلّ يكذب على الجميع حتى تحوّل إلى

---

[٥١] – نفسه: ص٧٦

[٥٢] – نفسه: ص٣٤

الكذب على الورق لينسى أوجاعه جميعها، فنجح في ذلك، وأصبح روائيّاً شهيراً لأنّه يجيد أن ينقل الألم من الصّدر إلى الورق "[٥٣]

لكنّه على الرّغم من ذلك ظلّ يتذكّر أوجاعه "اللّيلة لايريد أن يتلوَ على نفسه سوى أحزانه التي اسمها ذكرياته والاغتصابات المكرورة لإنسانيته في الميتم والشّارع والمعتقل، ولا يريد أن يحلم بأيّ امرأة سوى حمرائه الفاتنة النّائمة حتى ولو كان عارياً في حضن هذه العاشقة الشّقراء التي قضمته، وقرقشت عظامه، ونامتْ في جلده، وزكمتْ أنفه برائحتها المنتنة" [٥٤]

لقد بدأت الرّواية برغبة "الضّحّاك" في أن يبعث ذاكرة "بهاء" من العدم، ولذلك أخذ يقرأ لها في مخطوطتها الرّواية لعلّ ذلك ينعش فعلها " إذن عليه أن يقرأها عليها؛ لعلّها تكون محرّضاً لها على التّذكّر، ومحاربة طغيان النّسيان الذي أدْرَكَهَا في وقت هي أمسّ الحاجة فيه إلى التّذكّر، وهو وقت العشق ولقاء حبيبها الصّغير الكبير "الضّحّاك"، ولكنّه عندما اكتشف كارثيّة ما هو موجود في هذه المخطوطة قرّر أن ينحاز إلى قرار"بهاء"، وهو النّسيان، وأحرق المخطوطة، وكتب لها ذكريات جديدة في رواية أطلق عليها اسم "أدْرَكَهَا النّسيانُ".

لقد وصل "الضّحّاك" إلى نقطة الإفلاس التي وصلت "بهاء " إليها من قبل عندما استسلمتْ للنّسيان "هذا المرض عندما يلتهم ذاكرتي سوف يقضي على كلّ ما فيها من ألم وتوجّع وتمزّق وتهافت، وأخيراً سوف يدركني مدرك، وينقذني منقذ، إنّه النّسيان من سوف يدركني، وينقذني من ذاكرتي المشحونة بالألم، وأنا من كنتُ أحلم أيّها "الضّحّاك" بأنّ تدركني، وأن تنقذني

[٥٣] – نفسه: ص٣٠١
[٥٤] – نفسه: ص٣٠٢

من أحزاني وضياعي وأوهامي، ولكنّ المرض قد سبقكَ إليّ، وقرّر أن يستأثر بي استئثاراً كاملاً"[٥٥]

والطّريف في الأمر أن الشّرط الافتراضيّ لـ "بهاء" للاستيقاظ من غيبوبة نسيانها كانت أن تعيش حياة يقظة كلّها نسيان، وهذا ما كان فعلاً ؛ فهي لم تستيقظ من سباتها المميت لمدّة عامين إلاّ عندما أحرق "الضّحّاك" روايتها المخطوطة حيث كتبت سيرة حياتها، وكتب لها تاريخاً جديداً في رواية جديدة أسماها "أَدْرَكَهَا النّسيانُ"، ثم انحاز إلى رغبتها في الارتداد إلى عوالم الطّفولة، وانضمّ إليها في ذلك، وهجر حياته بتفاصيله جميعها، وتفرّغ للفرح والطّفولة والحبّ "هو يعيش معها بجسد رجل على أبواب السّبعينيّات من عمره، وبروح طفله الصّغير المتواري في أعماقه الذي استطاع بعد عقود طويلة أن يبرّ بوعده لحبيبته الصّغيرة، وأن يهرّبها من سجنها في الميتم، وأن يهرب بها نحو البعيد؛ ليعيش معها أجمل تفاصيل السّعادة والفرح والحرّية والبحبوحة؛ فيسير معها تحت المطر، ويجري معها في الطّرقات الصّغيرة بين البيوت القديمة، ويقرعان أجراس البيوت، ويوليان هاربين وهما مغرقان في الضّحك، ويشربان المرّطبات الباردة في زيارتهما لمدينة الألعاب، ويحضنها إلى صدره وهي تخشى الأشباح في مدينة الخوف، وينفقان النّقود بسخاء على شراء الألعاب المسلّية والحلويّات والسّكاكر والمرطّبات والمثلّجات، ويتشاركان في أخذ دروس في التّمثيل المسرحيّ والعزف على "البيانو" والرّقص الذي كان محرّماً عليهما حرمة كاملة في الميتم، كما كانت محرّمة عليهما المباهج والأفراح والأمل المهرّب إليهما من أيّ مكان كان"[٥٦]

لقد قرّرت "بهاء" وقرّر "الضّحّاك" أن ينسيا كلّ شيء في الماضي إلاّ اسميهما، فقد صمّما على الاحتفاظ بهما لأنّهما أرثهما الوحيد السّعيد من

---
[٥٥] – نفسه: ص٤٧
[٥٦] – نفسه: ص٣٠٨

الماضي التّعيس، وكلّ منهما حصل على اسمه من الآخر لا من أسرته ووطنه "الضّحّاك" عرض على "بهاء" أن تختار لها اسماً جديداً إن كانت ترغب في ذلك؛ كي يقطعها من الماضي بشكل كامل، بعد أن حظيت بحياة جديدة ومولد جديد، لكنّها صمّمت على أن يظلّ اسمها "بهاء"، وأن يظلّ اسمه "الضّحّاك" [٥٧]

لكن الرّوائيّة لم تسهّل خيارات النّسيان والتّذكّر في هذه الرّواية، بل دفعتها إلى القلق والحيرة والشّك عندما ختمت روايتها في الفصل الأخير المسمّى " النّسيان الثّلاثون: الماضي" بجملة من النّهايات المفترضة والمقترحة، وتركت للقارئ أن يختار منها ما يشاء وفق قناعاته وميوله وتوقعاته، وتركته في شكّه وظنونه دون أن ترجّح نهاية على أخرى، وإنّما تركت للمتلقّي أن يختار النّسيان الذي يناسبه، إلاّ أنّها مالت إلى نهاية الحبّ وانتصار العشق، ولكنّها لم تجعل ذلك في متن الرّواية ما قبل نهاية الأحداث، بل علّقت ذلك بين النّهاية والبداية، وبذلك افترضت أنّ نهاية انتصار الحبّ هي الأمل الوحيد للإنسان كي يشفى من جراحه وألمه " في أفق بحريّ ما كان هناك ظلّان يركضان نحو الرّحب فرحين بالعشق الذي لا يموت، ولا أحد كان يعرف لهما اسماً أو ذكريات أو تاريخاً، والشّمس التي تغرق في أفق البحر الدّامي بها تحوّلهما إلى خيالين أسودين يلتحمان طويلاً في جسد قبلة عميقة " [٥٨]

الرّؤية والتّأويل ومتاهة الرّموز:

المتاهة السّرديّة التي خلقتها سناء شعلان في روايتها هذه هي متاهة وهميّة إلى حدّ كبير؛ فهي توهم المتلقّي بأنّه في إزاء رحلة مضنية ومدوّخة في سرد يمتدّ لنحو سبعين عاماً من الوجع، وتزيد من فعاليّة هذا الوهم عندما تفتح المكان والزّمان على فضاءات غير محدّدة، فلا نعرف في أيّ وقت حدثت أفعال الرّواية، ولا في أيّ مكان، إنّما تكتفي بأن تقول إنّ ذلك قد حدث في الشّرق

---

[٥٧] – نفسه: ص٣١٢
[٥٨] – نفسه: ص٣١٤

حيث يتكلّم النّاس اللّغة العربيّة، ومن ثم تشير إلى انتقال "بهاء" إلى الشّمال البارد الثّلجيّ دون أن تحدّد البلد أو المكان أو المدينة بالضّبط.

ولذلك يشعر المتلقّي السّطحيّ بأنّنا إزاء رواية خارجة عن المكان والزّمان، ومعنيّة بحكاية عاشق وعاشقة التقيا بالصّدفة بعد عقود ستة من الفراق والعذاب، ليجد العاشق "الضّحّاك" أنّ حبيبته "بهاء" قد عانت الويل في رحلة حياتها، وأنّها استسلمتْ لمرض السّرطان كي تضع حدّاً لمعاناتها ووجعها، في حين كان حظّه أفضل عندما هرب إلى البعيد، وعاش في وطن بديل حنون عليه.

وهذا تأويل سطحيّ جدّاً للرّواية، وهو ينزع عنها رموزها الكبرى، وإسقاطاتها الذّكيّة اللّماحة، فمنذ اختيار زمن السّبعين عاماً لمعاناة البطلة "بهاء" نستطيع أن نسقط ذلك على المعاناة الكبرى في تاريخ النّضال العربيّ في العصر الحديث، وهو نضال الشّعب الفلسطينيّ إزاء الاستعمار الصّهيونيّ الغاشم، والإلحاح على الرّقم سبعين هو إلحاح على هذه المفردة؛فـ "بهاء" هي تجسيد للضّياع العربيّ والاستلاب أمام منظومة عملاقة من منظومات الاستلاب حيث يغدو المواطن لعبة في أيدي أنظمة القمع التي قد تحوّل فناناً انتهازيّاً مثل "يراع طرب" إلى لوطيّ يستغلّ شذوذه للوصول إلى المال والشّهرة في مجتمع متساقط منهار " لكن ثريّاً مشرقيّاً لوطيّاً سبق المقطوعات النّسائيّة الأخرى إليه، واتّخذه له، وأعلى كعبه في امبراطوريّة ثروته، وأستحدث له مشاريع إعلاميّة وفنيّة لأجل أن يبقيه إلى جانبه؛ فما كان يستطيع أن يفارقه، أو يستغني عن فنونه في الشّذوذ الجنسيّ، بعد أن هجر الأغاني الوطنيّة والدّينيّة والإنسانيّة التي كان يتكسّب منها، ويزعم أنّه سفيرها لما تحمله له

من شهرة وجماهيريّة ودخل عريض، وتخلّى عنها جميعاً لصالح شذوذه الذي فتح له كنز علي بابا والألف شاذّ". [٥٩]

فـ "بهاء" الرّمز للعروبة المسلوبة لم تسجّل في سيرتها انحناء بإكبار لأحد العابرين في حياتها سوى لـ "ثابت السّردي" لأنّه مناضل يدافع عن وطنه الذي يسهل أن نعرف أنّه فلسطين من سيرة حياة أهله " الحياة عندهم كانت تنحصر في البناء والامتداد والإخلاص لتفاصيل حياتهم البسيطة حيث العمل ليل نهار، وانتظار المواسم، والمشاركة في الأفراح والأتراح، وتربية الأبناء، ومعاونة الجيران، ومجاملة الأقارب والأنسباء، ثم جاءهم السّخط والغضب وأيام العذاب على أيدي شرذمة من الجائعين الغرباء المحتلّين الذين جمعهم الموت والجوع والتّشرّد، فجاءوا إلى أرضهم تحميهم الأسلحة والعصابات وجيش الانتداب والإرادة الدولية الغاشمة التي صمّت آذانها عن أبسط مبادئ العدالة الدولية، وتواطأت مع تلك العصابات في أكبر سرقة في التّاريخ، إذ هي أوّل مرة يُسرق فيها بلد كامل!" [٦٠]، لكن "ثابت السّرديّ رفض الانصياع لأقدار الذّل والاحتلال، واختار قدراً جديداً صنعه بنفسه " هذه هي حكاية "ثابت السّردي"، وحكاية شعبه التي تتلخّص في أن لا تكون لهم حكاية سوى حكاية كابوسيّة واحدة، اسمها العذاب والرّحيل والانتظار. ولكنّه دفع عمره ثمناً ليغيّر نهاية هذه القصّة، لتصبح النّهاية هي التّحرير، ولا شيء غير التّحرير". [٦١]

وهذا النّضال، وهذه الشّهادة جعلت شخصيّة " ثابت السّردي" تخرج على مآلات سائر شخصيّات الرّواية التي سقطت في الظّل، في حين ظلّ هو وحده بنضاله الثّابت الذي يروي/يسرد قصّته للتّاريخ والإباء " لقد عاش " ثابت السّردي" بطلاً، واختار أن يموت بطلاً، مات سنبلة رافعة الرّأس، كما عاش

[٥٩] – نفسه: ص١٣١-١٣٢
[٦٠] – نفسه: ص١٢٨-١٢٩
[٦١] – نفسه: ص١٢٨

زيتونة شامخة ضاربة في الأرض، ولذلك لم أملك إلاّ أن أسميّه منذ ذلك اليوم باسم الشّهيد " ثابت السّرديّ" الذي أقرأ الفاتحة على روحه كلّما قرع اسمه ذاكرتي أو قلبي"[٦٢]، وبذلك استحقّ اسمه " ثابت السّرديّ"، كما استحقّ نهايته المشرّفة، وهي الشّهادة على خلاف النّهايات المخزية التي آلت إليها معظم الشّخصيّات في الرّواية التي سقطت في الظّل والعار ومزبلة التّاريخ، ولذلك عندما وصلت رسالة " ثابت السّرديّ " إلى " بهاء" قدّرتها، واحتفت بها، وشربت ماءها إعلاءً لقيمتها " إكراماً لقصيدته ذات الكبرياء الشّامخ طهوتها في الماء المغلي حتى تمزّقت، ثم شربتها كي تتمتّع أعماقي بكلّ كلمة كتبها لي، ولا تسرق النّوائب هذه الكلمات من يدي بعد أن سقيتها لجسدي كي يمتصّها حتى الثّمالة"[٦٣]

وكأنّ "بهاء" تقول بهذا الفعل الغرائبيّ أنّ لا أحد يستحقّ الحياة إلا أولئك الذين دافعوا عن الوطن، أمّا الذين خانوه، وقبلوا بالذّل والصّلح مع الأعداء لم يتجاوزوا أن يكونوا صورة عن " هملان أبو الهيبات" الذي لم يكن إلاّ مسخاً للذّكورة وهو يدافع عن العدوّ، ويدعو للخنوع له " وأصبح من هواياتي الحميمة أن أتابع تصريحاته السّياسيّة الخطيرة حول ضرورة التّعايش السّلميّ مع العدوّ بدل طحنه؛ لأنّ السّلام الحقيقيّ يصنعه الرّجال الحقيقيون، وهو يرى نفسه رجلاً حقيقيّاً، ولذلك يطالب بسلام الرّجال الأشاوس الذي يعدّ نفسه واحداً منهم بامتياز بشهادة لائحة كبيرة من المومسات وشهادتي المجيدة"[٦٤]، ولذلك كانت "بهاء" تحتقره، وتسمّي كلّ شيء جبان باسمه " في حين ظللتُ أطلق اسم " هملان" على أيّ شيء خنثى أو جبان "[٦٥]، بل وكانت تخصّه بكلّ عمل فيه احتقار وازدراء، وتجعله يمسح بلاط حمامها إمعاناً في

[٦٢] – نفسه: ص١٢٨
[٦٣] – نفسه: ص ١٢٨
[٦٤] – نفسه: ص١٤٨
[٦٥] – نفسه:١٤٩

إذلاله " تصريحاته الطّويلة المشحونة بالأكاذيب كانت تضحّكني حتى تنسيني ذلك الوجع الذي بدأ ينبتُ في ثديي الأيسر، وتحمّسني كي أطلب منه أن ينظّف بلاط حمّامي عندما يعود إلى شقتي، ويخلع رجولته المطالبة بسلام الذّل والهوان مع العدوّ، ويلبس أنوثته الكسيحة التي ترضى بتنظيف حمام مومس في درجة الاعتزال بسبب التّقادم" [٦٦]

حتى أفعال الإنسانيّة والخير في صورها جميعها كانت "بهاء" تجعلها حكراً على من كان لهم باع في درب النّضال والحرّية، فابن عم " الضّحّاك" الذي أنقذه من جحيمه وضياعه، وأخرجه من المعتقل، وتبنّاه، وأخذه إلى عالمه حيث المهجر كان أيضاً صاحب تاريخ نضاليّ " لأنّ والده كان صديق شبابه ورفيقه في النّضال وهما يقاتلان في جبهة تحرير في إحدى القرى المداهمة من العصابات المتنمّرة على المسالمين العزّل، يومها كانا يملكان الكثير من العزّة والإباء والدّفاع" [٦٧]، وحتى والد " الضّحّاك" كان فدائيّاً، وقد عانى نفسيّاً من انكسارات الأمّة حتى اختنق ومات " لقد بقي والده عالقاً في مصيدة الخراب والذّل حتى مات مختنقاً بغاز المدفأة مع زوجته بعد أن مات ألف مرّة قبلها بذل الهزيمة والخذلان والخسارة، في حين هاجر ابن عمّ والده إلى بلاد الثّلج لعلّه يجد فيها ما أضاعه في صحارى الحيرة والذّل". [٦٨]

و "بهاء" لم تعشق في درب حياتها إلاّ الفدائيين والمناضلين " فذلك الفدائيّ الذي أُستشهد قبل أن يزرع قبلة على جبين حبيبته هو بطلي، وذلك العالم الجليل الذي اغتاله الأعادي كي لا يمطر علمه على أبناء جلدته هو فارسي، وأولئك الغارقون في بحار الدّنيا هرباً من الفتك والتّنكيل هم أحلامي"

---

[٦٦] – نفسه: ص١٤٧
[٦٧] – نفسه:ص ٢٩٦
[٦٨] – نفسه: ص٢٩٨

[٦٩]، بل إنّها تصمّم على أنّ تهب جسدها لفدائيّ فقد قدميه في نضاله تعبيراً عن مساندتها لنضاله وقضيته " لم أكن أحبّه أو حتى أشتهيه، ولكنّني كنتُ متعاطفة مع خسارته لقدميه برصاص العدوّ في مجابهته الشّجاعة لهم، ولذلك قدّمت جسدي له هدية تعبّر عن تقديري لتضحيته لأذيقه جسد امرأة بعد طول حرمانه منه بسبب إعاقته الشّديدة. هذه التّجربة عددتها نوعاً خاصّاً من العمل الوطنيّ السّري لدعم مسيرة النّضال، وتحفيز هم المناضلين"[٧٠].

ونرى طفلاً صغيراً بريئاً مثل "الضّحّاك" يُعتقل في طفولته، وتُلصق به جريمة سياسيّة، ويتعرّض لأبشع أنواع التّعذيب لأنّ والده كان مناضلاً في زمن غابر" لقد أصبح فجأة معتقلاً سياسيّاً خطيراً؛ لأنّ سجلاّت الزّبانية تقول إنّ والده كان - في زمن غابر لم يدركه- فدائيّاً مدافعاً عن بعض أرض الأمّة، ولذلك عليه أن يدفع ثمن تهمة الفدائيّة العار التي وسم والده نفسه بها، وأورثه جرائرها السّوداء"[٧١].

وفي المعتقل حيث تستحق الحريّة والكرامة والإنسانيّة تعرّض الصّبي البريءّ " الضّحّاك" للاغتصاب الجسديّ والفكريّ " لقد ظنّ أنّه نسي ذلك بشكل كامل كما أمر ذاكرته أن تفعل، لكنّه اللّيلة يتذكّر تماماً وجع الاغتصاب وذلّه وحرقته وذلك العسكريّ الوغد يملص بنطاله وملابسه الدّاخليّة، ويغتصبه مقنّعاً على مرأى من المعتقلين المعذّبين والجنود وقائدهم الضّابط؛ كانوا يريدون أن ينتزعوا منه أسماء لا يعرفها، وأحداث لم يشارك بها، وأفكاراً لم يزرعها ثائر أو مصلح في رأسه"[٧٢]

وأمام هذا التّعذيب المتوحّش اضطر "الضّحّاك" إلى خلع إنسانيته والاعتراف زوراً على مناضلين أحرار أبرياء كي ينجو من العذاب حتى ولو

---

[٦٩] – نفسه: ص٢٠٠

[٧٠] – نفسه: ص٢٠٠

[٧١] – نفسه: ص ٢٩٦

[٧٢] – نفسه: ص٢٩٤

عنى ذلك أن يأخذوا مكانه في التّعذيب والتّنكيل والموت "بعد اعترافه بأيّام ورد الكثير من المعتقلين على سرداب التّعذيب، وخال أنّ الكثير منهم هم ممّن اعترف عليهم زوراً وبهتاناً، ولكنّه لم يبالِ بصراخهم واستغاثاتهم، وما رقّ لعذاباتهم، وما قرصه ضميره وهو يسلمهم للجحيم بشهادته الزّور واعترافاته الملفّقة؛ فكلّ ما كان يعنيه هو أن يخرج من هذا المكان بنورٍ في إحدى عينيه على الأقل". [٧٣]

وأمّا رمز الميتم فهو رمز صريح للحياة في قسوتها وللأوطان عندما تحترق، وما فيها من فظائع واستغلال للأطفال واستعبادهم وقتلهم ينسحب على ما يحدث في المجتمع "كنتُ أظنّ أن الميتم ينحصر داخل أسواره الخانقة فقط، وأنّ المعلّم " أفراح الرّملي" نسيج وحده من أنسجة الظّلام في ذلك المكان الرّهيب، ولكنّني اكتشفتُ سريعاً أنّ العالم كلّه ميتم كبير، وأنّ نُسخ " أفراح الرّمليّ" من البشر لا حدود لها، وأنّ من الطّبيعيّ في هذا الميتم أن يغتصب " أفراح الرّمليّ" وأشباهه من يشاءون ومتى يشاءون"[٧٤]

وفي هذا الميتم/ الحياة/ الأوطان يضطر الإنسان المسحوق إلى أن يعيش أقسى تجربة حياتيّة ممكنة " الحياة ساحة حرب حدّ التّناحر، هي أكثر وحشيّة من حلقة صراع رومانيّة بين أسد هصور غضوب وعبد عارٍ حتى من رغبة المقاومة لأجل المحافظة على حياته. وفي هذه السّاحة الجهنّميّة أُجبرت على أن أقاتل فيها وحوش البشر؛ لأنّني لم أملك حتى حقّ الاستسلام، ولذلك واجهتُ عذابي القدريّ، وهو التّمرّغ في وحل الرّجال الوحوش"[٧٥]

ونجد في الميتم أنّ كلّ شيء جميل ممنوع فيه، فحتى الأحلام والفرح ممنوعة فيه، فطفلة تجلد فيه؛ لأنّها " تقول إنّ الغناء ليس حراماً، وتريد أن

---

[٧٣] – نفسه: ص٢٩٧
[٧٤] – نفسه: ص٢٠٤
[٧٥] – نفسه: ص٢٠١

تصبح ممثّلة مسرح عندما تكبر "[٧٦]، وطفل يُقتل فيه تجويعاً؛ لأنّه كان " يرفض أن ينصاع لأيّ أمر فيه إذلال له، ويصمّم على موقفه على الرّغم من تعذيب المشرفات له، وتنكيلهنّ به حتى مات جوعاً وهو محبوس في قبو الميتم، وما استطاع أحدٌ منّا أن ينقذه، أو أن يحتجّ على مصيره خوفاً من أن مصيره"[٧٧].

وفي هذا الميتم المتوحّش يتمّ اغتصاب اليتيمات من المعلّم " أفراح الرّمليّ" بموافقة ورضا الإدارة " لقد طوّف على أجساد اليتيمات الواحدة تلو الأخرى، وضمن تستّر المشرفات على جرائمه بأن أعطاهنّ أنصبة مشبعة ومرضية من الجنس الذي يتحرّق للحصول عليه، حتى عاملة النّظافة المسنّة التي كانت رائحة القمامة تفوح منها قد غزاها في غرفتها المنزوية في مطبخ الميتم، وأشبعها جنساً حتى غدتْ حيوانه الأليف الذي يلهث خلفه أعمى عن كلّ شيء سواه"[٧٨].

وهذا الميتم صورة مصغّرة عن الحياة المحترقة في الشّرق حيث الخراب في كلّ مكان " الشّرق الذي تقوّض، دون أن ترى الأوطان أو الشّعوب أيّ بصيص أمل أو حريّة أو عدالة، لا شيء سوى الموت والجعجعات والنّقيق الموصول دون فائدة أو تحسين، وذلك العدوّ الكونيّ الذي يلفّ العالم بعلمه الشّرير، ويذبح النّاس باسم الحريّة والدّيمقراطيّة والإخاء يزفّ الموت إلى كلّ مكان يذهب إليه"[٧٩].

وأهل الشّرق يهجرونه ليعيشوا الضّياع في البعيد حيث المنافي ليهربوا من جحيم الدّمار في أوطانهم " كان الشّرق يحترق برمّته، وحواضره تهوي في النّار، والمدن ترحل عن نفسها وعن أهلها، والجميع في هرج ومرج، والقيامة

---

[٧٦] – نفسه: ص ١٤٠
[٧٧] – نفسه: ص١٤١
[٧٨] – نفسه: ص٨٥
[٧٩] – نفسه: ص ١٧٣

قامتْ هناك منذ سنين طويلة، والحساب شنيع وطويل، ولا جنّة أو نار، لا شيء فيه سوى وقوف طويل على الأعراف، أو سقوط في سقر"[٨٠].

الوطن في الرّواية يتمرّغ في العذاب والألم " وقرع ذهني سؤال قلق نخزه بوجع مسلّة عمّا تراه يحدث الآن في مدائن الشّرق التي فارقتها وهي تستعر بالنّار والفتن والابتلاءات والمصائب، ويجوبها اللّصوص والقتلة آمنين فرحين، ويموت فيها الأبرياء والأبطال والصّالحين، في حين تسمن الكلاب والأبقار والخنازير والفئران الآدميّة حتى تختنق بسمنتها" [٨١].

وأصوات الحرّيّة في هذا الوطن تُقمع ببطش من طرف السّلطة والمتنفّعين بها " فقد حضر فيه شرارة انطلاق إحدى الاعتصامات الكبيرة في المدينة احتجاجاً على الغلاء والفقر وارتفاع الضّرائب والفساد وخنق الحريّات، وسرعان ما تحوّلت إلى مواجهات دامية داس الجنود فيها على المحتجّين دون رحمة" [٨٢]

وفي هذه الأوطان المتهاوية الملعونة بالمفسدين نجد السّقوط في التّفاصيل جميعها، ونستطيع أن نسقط شخوص الرّواية على رموز حقيقيّة في الحياة، لتكون الفاجعة بقدر كشف القناع، وفكّ شيفرة الرّمز، وإسقاط الشّخصيّات الرّوائيّة على مجرمي الأوطان الذين أفسدوا كلّ شيء، وخرّبوا الحاضر والمستقبل في حين تعليق "بهاء" على ذلك كلّه أنّها لا تبالي بما يحدث لهذا الوطن من الخراب لأنّها لا تنتمي إليه، وتعيش فيه بغربة كاملة " ولكنّني لم أكن أبالي بذلك كلّه؛ فتلك المدن قد رحلت عنّي منذ زمن، ولا قلب لي فيها ولا أمل، وما لها محبّة في قلبي حتى أبكيها؛ فأنا نبات شيطانيّ لا علاقة له بأيّ

[٨٠] – نفسه: ص٢٦١
[٨١] – نفسه: ص ٢٦٨
[٨٢] – نفسه: ص٢٠٩

شيء هناك؛ لستُ أكثر من لقيطة ربيبة ميتم سرعان ما أدركت أنّ أوطان الشّرق جميعها مياتم كبرى، لا كرامة فيها ولا حنان ولا أمل". [٨٣]

الخاتمة ولعبة التّرميز:

ويبقى هناك الكثير ليقال عن هذه الرّواية التي تشكّل تجربة فريدة وناضجة في السّرد الرّوائيّ العربيّ في آخر ما قدّمه للمشهد الرّوائيّ لا سيما أنّ هذه الرّواية هي من أحدث ما صدر من روايات عربية في الأيام الأخيرة من العام المنصرم ٢٠١٨، وهي تجربة جديدة للروائية سناء شعلان.

ويظلّ هناك سؤال معلّق في الذّهن، وهو: هل النّسيان هو الانتصار؟ أم البوح من له سبق ذلك؟ أم الهروب إلى الحبّ هو الحلّ والانتصار والمآل السّعيد للأرواح التّعسة؟

أكاد أجزم أنّ لا أيّ خيار من هذه الخيارات هو ما فكّرت به سناء شعلان في روايتها هذه انطلاقاً ممّا جاء فيها من تعرية خطيرة وجريئة للظلّم والاستعباد والفساد والتّخريب؛ هي لم تكن مشغولة بالبوح وجماليات العشق ومصارع العشّاق ومآقيهم، ولم تدعُ أبداً إلى الهروب إلى النّسيان.

لا بدّ أنّها كانت تفكّر فيما هو أخطر من ذلك؛ هي باختصار كانت تفكّر في مشروع سرديّ لتعرية واقع الكذب والتّزوير والتّلفيق في العوالم المعيشة في العصر الحاضر، وليس أدلّ على ذلك من حرصها على تعميم التّجربة، وعدم حصرها في أسماء وأماكن وجغرافيا محدّدة، وتركها مفتوحة على التّأويلات لتتسع لأيّ تجربة بشريّة مشابهة لتجربة أبطال هذه الرّواية.

لذلك يمكن القول إنّ هذه الرّواية هي ليست رواية الحبّ والعشق والحرمان فقط، بل هي رواية لأسفار الواقع ومآلات البشر ومصارع الأحرار ونكد المتسلّطين وقبح الظّالمين ومعاناة المسحوقين والمهمّشين وفضح صريح

[٨٣] – نفسه: ص٢٦٠

لستر الكاذبين والمدّعين وأرباب السّلطة والنّفوذ والنّفاق، هذه هي رواية سبّ الفساد والمفسدين، ولعن المخرّبين، وتجريم الخائنين، إنّها مساحة كونيّة تشبه تجربة الأحرار والمنكودين والمحرومين والمسحوقين في كلّ زمان ومكان.

بل يمكن القول إنّ "بهاء" و"الضّحّاك" يمكن أن يكونا رمزاً للأوطان لا للمواطنين فقط، كما يمكن أن تكون تجربتهما المريرة في الحياة صورة مصغّرة عن تجربة الأوطان والشّعوب في أزمان المكابدة والسّقوط والانحطاط والفاسدين والخونة، وفي ظلّ هذه التّرميزات يمكن أن نفسّر ونؤوّل الرّواية وأحداثها من منظور أعمق من مجرّد حكاية امرأة مسحوقة يصيبها مرض السّرطان، ويفقدها ذاكرتها، وتجد ملجأ لها في حضن حبيبها المخلص الحنون.

.........❖❖❖❖❖ ....

التابوهات في رواية "أدركها النسيان" لسناء الشعلان

أ.د. ضياء غني العبودي *
thyambc@yahoo.com

الملخص:

إن كل بنية سردية تعتمد الحوار في تشكيلها إلاّ أن ثمة سردا لا يعتمد الاتصال اللفظي عبر الحوار فقط، وإنما يعتمد بعضه على الوصف الحركي الذي يتنامى السرد معه، وبعض المسرودات تعتمد على حركة الجسد، ومن هنا شكل الجسد في رواية (أدركها النسيان) للروائية سناء الشعلان ثيمة بارزة في بناء النص، حاولت فيه الروائية أنْ تقدم الحلول للمعضلات التي ترافق مجتمعنا، فكان الجسد وامتداده الحب والجنس طريقها في الخلاص وإيجاد الحل المناسب. لذا حاولت ان ادرس التابوهات في هذه الرواية من خلال ابعادها الثلاثة السياسة والجنس والدين.

المقدمة:

الجسد في الثقافة العربية والاسلامية على الرغم من حيويته كموضوعة إلا أن الحديث عنه تشوبه المخاطرة والمحاذير في ضوء مجتمع ينظر إليه على أنه مكمن الشهوة، وإن كان الجسد هو سر استمرار الحياة، فقد جعل الله في تركيب العباد الميل إلى الجنس الآخر، إلا أن الفنان استطاع بما يمتلك من خيال جامح أن يخترق الحجب ويجتاز المحظورات ليعبر عما يؤمن به من أفكار، واستخدم الجسد فيها كوسيلة للتعبير عن رؤية كانت وما زالت

* مدير قسم الشؤون العلمية، كلية التربية، جامعة ذي قار، العراق.

موضع جدال. إن الجسد وما يؤديه من وظيفة تتعلق بالجنس، استخدمها الفنان الروائي كوسيلة تعري الواقع المأساوي الذي تمر به الشعوب العربية من خداع وتسلط وصعود إلى درجات عليا من دون جهد يبذل، فكانت المرأة وما تمتلك من سحر وأنوثة تفرض نفسها على الرجل، لذا استخدمت كوسيلة للعبور إلى الجانب الآخر جانب لسلطة والثروة والتسلط على رقاب لآخرين، وإذا كان الجنس هو وظيفة بايلوجية في الظاهر، فإنها في النص تحمل أبعادا ذات دلالات سياسية واجتماعية واقتصادية. فعمد الأديب إلى اللجوء لهذه الثيمة لفضح مايمكن فضحه وتعريته أمام القارئ ليكون على بصيرة بواقعه المؤلم ومن ثمّ تغيره. ولا أريد هنا أن أقول إن استخدام الجسد / الجنس هو موضوعة ذات أهمية كبيرة ويجب أن توظف في العمل الأدبي بشكل فاضح وممجوج وإنما استخدامها بفنية وحرفية عالية تعمل على شد انتباه القارئ وتجذبه من حيث لا يشعر، أي أن الجسد والجنس في العمل الأدبي لا يقصد منه إثارة كوامن الغريزة الجنسية وإنما تعرية الطبقات التي سيطرت على رقاب الناس. وظهرت بلباس المنقذ والواعظ ولكنها في حقيقتها ضعيفة وهشة تعاني الضياع والتشتت تحركها مجموعة من العقد النفسية والجسدية، وتحاول تعويضها من خلال السلطة والمال، فكان الجنس السلاح الذي يكشف زيف وخداع لكل النماذج السلطوية التي عاثت فسادا في المجتمع وارتدت الاقنعة المزيفة لتتحكم في مصائر الناس وتدفعهم خارج حدود الوطن بعد أن ذاقوا الحرمان والتشرد والشعور بالخوف، ولا انتماء في أوطانهم مع مايحملون من حب وتعلق لتلك الأوطان، لذا جاء البحث ليدرس الجسد في رواية "أدركها النسيان" للروائية سناء شعلان مجيبا عن التساؤل الآتي: ما قدرة الجسد على التعبير الرمزي؟ وما قدرة النص السردي على توظيف الجسد؟ هل تمكنت الروائية من كشف المستور؟

فحين نتصفح رواية أدركها النسيان نلحظ الحضور الواضح للجسد الأنثوي والذكوري بشكل ملفت للانتباه لاسيما ما يتعلق باللذة الجسدية. وهو في تمثلاته يعكس الفكر والرؤية العميقة لما يجري في مجتمعاتنا العربية، فهو يعكس زيف الواقع فضلا عن الهوية والانتماء، فتراوحت استخدامات الجسد بين السياسة والدين والحب، وكان الجنس هو الرابط لكل هذه الثيمات، لإن الجسد يخضع بشكل أو ما إلى سلطة المجتمع والدين. ولقد كانت بهاء البطلة هي الوسيلة لكشف الفلسفة التي تؤمن بها الروائية لتتحرك بين مفهومي الطهارة والرذيلة. فالكاتبة تلجأ إلى تصوير الحالة النفسية لشخصياتها والتي تتعارض في كثير من الأحيان مع الأبعاد الدينية والحياتية، كما سنلحظ ذلك في المثلية الجنسية التي تعد محرمة في مفهومنا الديني وإن كان تراثنا لا يخلو من هذه الإشارات. فقد مارست بهاء بطلة الرواية التمرد بكل أشكاله على السلطة لتخترق المسكوت عنه في مجتمع قمعي عمد إلى ارتداء الأقنعة المزيفة ليخدع الآخر.

تحديدات أولية:

تبدأ الرواية بنسيانها الأول((سبعة وستون عاماً لم تسرق من شبابه ونشاطه وابتسامته إلاّ القليل غير المأسوف عليه من ذلك كلّه، في حين أعطته هناءً وخبرةً وتجربةَ وألمعيّةً تفوق هذه السّنين الطّويلة المزحومة بالعمل والإنجاز والتّطواف في دنيا الله وأزمان الانتظار وسهوب الكتابة)) (١) لتحدد السنوات التي مرت بها أحداث الرواية وعاشتها شخوصها سنوات وأحداث تشير من طرف خفي إلى رموز تحتاج دقة نظر ليكشف القارئ كنهها لتستمر إلى ثلاثين فصلا. اعتمدت الرواية على مايعرف بالميتاسرد من دون أن يكون هناك ترتيبا لأحداث الرواية بل هي مجموعة من الروايات المتدخلة مع بعضها، وهذا

التداخل يحتاج إلى منتج آخر للنص ليجمع خيوطه ويعيد تشكيله بصورة أخرى كعادة الروائية سناء شعلان حين تزج قارئها في انتاج النص من جديد وتجعله يلج عالمها من غير أن يشعر بذلك بعده قارئا ضمنيا.

هذه الرواية تحكي قصة البطلة بهاء والظروف التي مرت بها في حياتها ابتداء من حياتها في المأتم وتجربتها مع مرض السرطان الذي أصاب مكامن الأنوثة فيها . الرحم والثدي . ثم ذاكرتها ليسلمها إلى النسيان. ليكون لقائها بحبيبها الذي فقدته بعد نصف قرن من الضياع، ليعود بها إلى بيته في إحدى المدن الاسكندنافية، لتدخل الرواية في عالم جديد آخر حيث يجد البطل الضحاك مع مقتنيات حبيبته – مخطوط كتبته- لحبيبها يحكي حياتهما الماضية فضلا عن الأحدث التي مرت بها في غيابه، وحياته هو في عالمه الثلجي الغريب عنه. بعيدا عن الميتم الذي عاش فيه طفولته مع بهاء، ليقرر أن يكتب هو رواية بديلة ويحقق أمنيتها في كتابة نص روائي لها ليشهره حين تعود من غيبوبتها، فنكون أمام مجموعة من الروايات الأولى الرواية التي كتبتها سناء شعلان (أدركها النسيان) من ثلاثين فصلا ورواية (أدركها النسيان) التي كتبها الضحاك ليرسم حياة جديدة لبطلته تعويضا لها عن القهر والاستلاب الذي تعرضت له في حياتها من دون ذكر تفاصيل هذه الرواية سوى أنها حياة جديدة لحبيبته بهاء من أجل نسيان ما مرت به من ظروف مؤلمة. والرواية الثالثة هي المذكرات . المخطوطة . التي كتبتها بهاء لحبيبها على شكل اعترافات متوالية، وقد أخذت حيزا كبيرا من الرواية الأولى. ولعل ما يؤكد هذه الروايات المتعددة نلحظ النهايات المتعددة في النسيان الثلاثين، والذي يدخلنا في متاهة جديدة ويضع أمامنا نهايات وروايات أخرى مقتضبة وسريعة تجعل القارئ يفكر من جديد فيما توصل إليه ويعود به مرة أخرى إلى دوامة النهايات ليكون منتجا للنص، بل إن التركيب يتعقد لتقول لنا في نهاية النص

إن هذه الرواية (أدركها النسيان كتبتها مديرة منزل الضحاك (باربرا) تحكي قصة عاشقين مشرقيين في بنية زمانية ومكانية متقطعة معتمدة على تقنيات الزمن من استرجاع واستشراف وحذف وإجمال وتذكر ووصف وحوارات وأمكنة متنوعة.

السياسة:

ما يزال المجتمع العربي لم يتخلص من القهر والعنف الذي تمارسه السلطات الحاكمة فيه، ولا بد من مواجهة لهذا العنف بطرائق مختلفة، ويعد النص الادبي / الروائي واحدة من هذه الطرائق مستخدما الرموز المختلفة ويعد الجسد واحدا من تلك الرموز للهروب من مقص الرقيب والسلطة، لذا كانت الروائية سناء شعلان متصلة بشكل دقيق بالأدوار التي تؤديها الشخصيات والأفكار التي يحملونها فكانت أقرب إلى ما يجري خلف الكواليس من ممارسات قمعية تقف خلفها شخصيات سلطوية تعاني الانشطار النفسي العميق فتعكس أمراضها الاجتماعية على من تحكمهم، وكما هو معلوم أن الجانب السياسي لا يكاد ينفصل عن الجانب الاجتماعي والاقتصادي أيضا، لأن السياسة تهيمن على الحياة، ولما كانت الرواية نقدا للواقع وكشفا للمستور فإنها تقف إلى صف المعارضة تفضح الصراع الخفي حول السلطة وتستخدم شتى الاساليب للوصول إليها والإثراء على حساب طبقات المجتمع المسحوقة ليعكس الصراع الأيديولوجي بين الشخصيات سواءً في المعتقلات أو التعسف الجسدي وسرقة ثروات الشعوب والاستبداد وانعدام الديمقراطية وتغيب الذات في غياهب السجون، فتخترق الروائية هذه التابوهات السائدة في مجتمعنا وتفضح السلطة وسياستها في الوصول إلى أهدافها على حساب القيم لتعكس ((

عذاب الإنسان المستلب والمقموع في أي بقعة من بقاع العالم الثالث. عبر صراعه في المجتمع. ضد إحباطاته الذاتية وضد قمع السلطة وعدوانية الآخرين))[٢].

تبدأ الرواية بإهداء يعبر عن ضياع الشخصية ليتحول المتجمع كله إلى ميتم ليرمز إلى مجتمع قبيح يجد الإنسان فيه غريبا بلا مأوى يفتقد فيه الحب والدفء والأمان "عندما تحترق الأوطان يصبح العشق محرّماً""إنّه الميتم في كلّ مكان" [٣] الإهداء ومع أنه وجد ضالته في الغرب من العيش الرغيد الا إن الذكريات ظلت محفورة في ذاكرته التي لا تحمل لوطنه سوى الضياع ((الآن يملك كلّ ما حلم بأن يملكه خلا النّساء وعشقهنّ المشتهى؛ فعنده الثّروة الماليّة والصّحة والوسامة والرّضا والشّعور بالأمن والسّلام مع النّفس، كما عنده مجده الأدبيّ العريض، بعد أن غدا من أشهر كتّاب وطنه الثّلجيّ البارد المرفّه الذي التصق به بإخلاص، وتعلّق به بعد أنْ لفظه وطنه الوحش منذ أن كان قطعة لحم حمراء يتيمة ملفوفة بغطاء قديم قذر، ليدفع به في دروب الضّياع والتّيه فقيراً يتيماً معدماً مضطهداً بعد أن طرده الميتم الذي كان مسجوناً فيه طوال طفولته المبكّرة))[٤].

هذا الميتم الذي لا يمكن استقباله على أنه ميتم بشكله الفيزيائي، وإنما هو يحمل في طياته أبعاداً أكثر عمقا فهو عبارة عن وطن كامل يحتضن أبنائه ولكنه لم يكن رؤوفا بهم كبقية الأوطان، فقد اتهم بالسرقة من قبل مديرة الميتم العاقر ومساعدتها العانس ليكون مصيره قارعة الطريق، ويكون طريدا للشرطة [٥]، لم يكن وصف العاقر والعانس لإدارة الميتم إلا إشارة واضحة على عقم الوطن الذي لم يقدم شيئا سوى الخيبات لقاطنيه، ويضعهم أمام خيارات صعبة في مواجهة الحياة لاسيما في مراحل الطفولة الأولى التي تشكل شخصية الإنسان فتكون ذكريات يصعب نسيانها، فيكون أمام مجموعة

خيارات العودة إلى الميتم العفن، البقاء في قارعة الطريق، والمطاردة من السلطة الآخرى سلطة الميتم / الوطن حيث يغيب في سجونها التي تشبه المقبرة لأن من يدخلها لا يخرج منها إلا وهو ميت. في دلالة على القسوة والتسلط. هذه القسوة جعلته يترك كل شيء في وطن تخلى عنه كما تخلى عنه الميتم ((لقد تخلّى في هذا البلد عن كلّ شيء كان يربطه بوطنه الذي سرق أبويه منه عندما خنقهما بغدر، وتركه يتيماً وحيداً معوزاً مدفوعاً عن الأبواب بعد أن سرق أعمامه وعمّاته كامل إرثه الصّغير، وتركوه يعضّ على الجوع والعوز والقهر والحرمان واليتم)) (٦)

إلا أن مثل هذه الشخصيات تحمل في داخلها الحب لوطنها وكأنها تؤمن بقول الشاعر بلادي وإن جارت علي عزيزة.. فهو يحب وطنه ويظهر ذلك من خلال عنايته بالمقتنيات الشرقية فهو يقابل وطنه الذي لفظه عاريا وحيدا باهتمام وإن بدا غير مباشر إلا أنه يعكس الانتماء الروحي ((طهو الطّعام الشّرقيّ وجمع الدّفوف والآلات الموسيقيّة الشّرقيّة والتّحف الشّرقيّة التي يعلّقها على جدران غرفة المعيشة، وفي الرّدّهات، ويزّين بها الرّفوف، ويطرح الكثير منها في زوايا البيت إلى جانب النّمارق المشغولة بالقصبّ الذّهبيّ اللامع، وفوق السّجّاد الشّرقيّ اليدويّ الصّنع، في حين يعلّق براويز لوحات الخطّ العربيّ في الجدّران الرّئيسيّة في البيت في مقابل المرايا الطّوليّة ليرى الخطّ العربيّ المبروز مرّة من اليمين إلى اليسار، ومرّة أخرى يرى انعكاسه في المرآة من اليسار إلى اليمين)) (٧) لذا اتخذ من الغربة وطنا حقيقاً كسكن يجد فيه السعادة (٨)، ولعل البطلة (بهاء) أيضا مختلفة عن وطنها لاسيما في شكلها وبشرتها ليعكس الصراع بين الشرق والغرب ((فقد كانت لقيطة مجهولة النّسب والتّاريخ والأهل، وحمرتها اللّذيذة الحارّة، وعيناها الخضراوان الحشائشيتان تزيدانها غربة ويتماً ووحدة؛ فهي تبدو هجيناً آسراً بين أخلاط

عرقيّة متعدّدة الجمال والجاذبيّة والأصول، أمّا رائحتها العبقة التي تشبه رائحة زهور البنفسج المزروعة في أصص شرفة مديرة الميتم، فهي رائحة لا بشر في الكون يملك رائحة عبقة مثلها، وهي تزيدها غربة عن المكان المزكوم برائحة العفن والصّديد والرّطوبة.)) (٩)

فالشخصيات كانت تعيش حالة من الصراع الداخلي غير المتكافئ بين أشخاص عرف عنهم الحب والسلام، الحب لوطنهم والسلام الذي يرغبون به للعيش في وطن يحترم حرية الآخر وميوله ورغباته، وبين حياة قاسية في واقعها، فكان صراعا خاسرا ((ليس المرض الذي فتك بي هو من يدفعني الآن إلى الكتابة له، بل هي رغبتي في أن أتطهّر من النّجس الذي علق بي في رحلتي المضنية في حلبة الصّراع الشّرس غير المتكافئ بين امرأة وحيدة معدمة وبين حياة متوحّشة متنمّرة.))(١٠) لتصرح بهاء بشكل مباشر عن حالة الصراع وبالأدوات التي تتوافر لديها الكلمة لتقول لنا إن الفعل يبدأ بالكلمة لتغير ما يمكن تغيره ((هم يسمون هذه الحلبة الدّامية الحياة، وأنّا أسميها العذاب، كما يسمون الكتابة موهبة وترفاً وأدوات للمبدعين والمتطهّرين، وأنا اسميها طريقة اعتراف واحتجاج على الحياة وظلمها وتضييعها لنا نحن معشر الضّعفاء والمنكوبين والمنكودين.))(١١)

لعل هذا الخراب والدمار الذي عاشته جعلها تسعد لنسيانها لتلك الأحداث لقسوة المجتمع في حاضره وخيباته التي تستشرفها للمستقبل ((أيّها النّسيان لقد أدركتني في وقت ما عاد لي أيّ حاجة فيه للتّذّكر، كم أنا سعيدة الآن لأنّني امرأة أَدرَكَهَا النّسيانُ! فأنقذها منها، ومن عذابات التّذكّر، ومن أوجاع الماضي ومن خيبات الحاضر والمستقبل.)) (١٢)

لإن الوطن للضحاك وبهاء هو ذلك الدفء حتى وإن كان في الغربة بعيدا عن الشرق الملتهب الذي لا يختلف عن فوضى العصور القديمة حيث الفتاك وقطاع الطرق الذين لا يخضعون لقانون سوى قانون القوة والنهب والإغارة كذلك الوطن تحول إلى غابة للصراع حول المغانم، فالوطن هو الحب والاكتفاء [١٣] فالصراع يقوم هنا بين قوى قاهرة تسيطر على المال والسلطة، وبمبررات شتى تارة بستار الدين وتارة أخرى الوطنية والأخلاق على حساب المسحوقين والمستلبة حقوقهم مما جعل الوطن غير قابل للعيش فيه. فهو يكره وطنه لأنه تركه في مواجهة حياة قاسية لا تختلف عن حياة بهاء [١٤] التي لم تفهم معنى الوطن الذي درست عنه في كتب التاريخ والتربية الوطنية، ((أحاول أن أركّب صورة ما مفهومة لطفولتي حول ما يجري في عوالمي وعوالم من حولي من بشر تسميهم معلّمة التّاريخ والتّربية الوطنيّة "مواطنين في دولتنا العظيمة"، ولكنّني منذ أصبحتُ لقمة سائغة مشتهاة في فم أفراح الرّمليّ لم يعد يعنيني أيّ شيء حول الأوطان أو المواطنين أو الأحداث والمصائر، بل حتى لم يعد يؤرّقني من أكون، أو إلى من أنتمي؛ فقد خذلني الجميع، وغدوت وحدي معي، ولم يعد لي منّي سوى الأنفاس الإجباريّة في حياة جئت إليها مكرهة باغضة مبغوضة، وفقدتُ الثّقة أو الأمل في الأوطان أو في أمّي وأبي أو في أن يعود الضّحّاك لينقذني من هذا الجحيم الدّنيويّ المهول، ولم أعد أملك إلاّ أن أسير وراء رغبات أفراح الرّمليّ كلّما ناداني للسّير وراءه مثل نعجة تسير ذليلة خلف القصّاب إلى المسلخ.)) [١٥]

فكان بعد ذلك انتقالها بجسدها بين الرجال ومنهم كريم لوهداني الرجل الكبير الذي فقد رجولته في معتقل فكان يعوض ذلك بشيء من الزهد ((يفقد فحولته منذ أكثر من عشرين عاماً في معتقل صحراويّ جاف عندما اكتشفتْ دولته مؤامرته مع العدوّ ضدّها، فأذاقته العذاب ألواناً حتى قتلتْ

ذكورته، فخرج من المعتقل متدثّراً بالصّلاح والزّهد ليخفي عنّته وخياناته)).[١٦] لتستمر في هذه الرحلة في الحياة لتتعرف على مجموعة من الأشخاص وكان الجسد هو الوسيلة لهذا التعارف فقد تعرفت في المستشفى على سليم المناضل ((سليم ذو الملامح الكسيرة، وذو العينين الغائرتين في جمجمة لا تقوى رقبته على حملها، سُرقتْ رجولته وإنسانيته كاملة في لحظة، السّارق هو طلقة واحدة لا غير من عدوّ غاشم، هي طلقة اقتنصتْ سعادته، وقطعتْ حبله الشّوكيّ بإثم متعمّد، واستقرّتْ في عظام ظهره بوقاحة صفيقة. شهور طويلة أمضاها مابين اليقظة والغيبوبة، رأى فيها قوافل شهداء تمدّ الأيدي إليه؛ لتزفّه إلى أرض الأرواح حيث تنتظره الزّغاريد والتّهليلات والتّكبيرات، حاول بكلّ قوّته أن يمدّ يديه إليها، لكنّه عجز عن ذلك؛ فقد غادرته القدرة على الحركة وللأبد، وأصبح حبيس واقعه الجديد.)) [١٧]

وفي المستشفى تعرفت على ثابت الذي تعرض لحادث سير بسبب العدو ((كان حادثاً مدبّراً من مخابرات العدوّ لاغتياله، وشطب اسمه من مشهد المقاومة، فلا يمكن أن يحتمل العدوّ شخصيّة ثابتة في المقاومة وحقوق العودة مثل شخصيته الفذّة العنيدة. كان المخطّط يقتضي أن يموت في هذا الحادث، وأن تنتهي أسطورته النّضاليّة، ولكنّه نجا من الحادث بأعجوبة بعد أن تحطّمت عظامه، ورقد أشهراً في مستشفى المدينة التي كان يزورها لأجل المشاركة في لقاء شعبيّ عن حقّ المهجّرين في العودة إلى وطنهم.)) [١٨] وهو يهتم بالسرد فأطلقت عليه ثابت السرد ((إنّه باختصار رجل يحبّ النّاس، والنّاس لا تملك إلاّ أنّ تحبّه؛ فهو حاوٍ مدهش، ومن جرابه يُخرج سرداً شيقاً لا ينضب، فهو من نادر البشر الذين لا يعرف من يحادثونهم معنى الملّل أو بطء سير الزّمن؛ فالزّمن ملك حديثه بكلّ ما في الكلمة من معنى)) [١٩] اقتربت منه إما لجماله أو فكرة الوطن التي يؤمن بها ((ربمّا لأنّه كان وسيماً كسنبلة، ورشيقاً مثل سيف، أو

ربما لأنّ بريق عينيه كان يغازل الصّمت، أو ربما لأنّ ضوء المساء المنعكس على وجهه وهبه جلال أيقونة أوغاريتيّة مقدّسة، أو ربما لأنّ فكرة النّضال عن الوطن كانت تغريني بالاقتراب منه، وأنا الغريبة في وطني، المتنكرة له، وهو المتنكّر لي)) [٢٠] ثم استدعته المقاومة لواجبه فالتحق به واستشهد على أرض الوطن كما كان يشتهي. [٢١] إذ لم يكن هدفه سوى التحرير ((هذه هي حكاية ثابت السّرديّ، وحكاية شعبه التي تتلخّص في أن لا تكون لهم حكاية سوى حكاية كابوسيّة واحدة، اسمها العذاب والرّحيل والانتظار. ولكنّه دفع عمره ثمناً ليغيّر نهاية هذه القصّة، لتصبح النّهاية هي التّحرير، ولا شيء غير التّحرير.)) [٢٢] إن النسغ السياسي بدا واضحا في الرواية وإن كان مختفيا في ما وراء النصوص، فالروائية تختار النهايات التي تليق بأبطالها وسيرهم بين الناس، فمن كانت سيرته قبيحة كانت نهايته بهذا المستوى من القبح، ومن يكن ذات سيرة إنسانية تكن نهايته مشرفة له. لذا كان لثابت السردي النهاية التي تفضلها فهو رمز المقاومة ورمز الثبات فكان جسدها له عرفانا لهذا الثبات، وقطعا الجسد الذي تريده لا الجسد المادي المعروف بل هو جسد معنوي يمنح الآخر الديمومة والحياة.

ولعلها لم تنس الشكل الآخر من المقاومة، الشكل القبيح الذي يستغل المقاومة والسياسة لأغراضه الشخصية حتى أنها لم تجعله معرفة بل لم تصرح باسمه تنكيرا وإمعانا في فضح هذه الأشكال الوصولية، ((جاء لاجئاً سياسياً إلى مدينتي بعد أن استقوى عليه رفاقه في الثّورة، وطردوه من بلده، وجرّدوه من منصبه السّياسيّ، فتحوّل من أحد رجالات وطنه إلى قطب من أقطاب المعارضة في الخارج. لقد جاء إلى المدينة برفقة شاحنتين من المال المسروق من بلده، ثم بعد ذلك أصبح عنقاء السّياسة في المكان، وسيطر على البلد ومن فيها بحزبه السّياسيّ العابر للدّول والقارات الذي شكّله بماله المسروق حتى لُقّب

بالإمبراطور.)) [٢٣] وكانت بهاء وسيلته للوصول إلى أهدافه، وهذا ديدن في توظيف شتى الوسائل للوصول إلى أهدافهم ليكون نقيضا لثابت السردي ((بل جعلني له ولأصدقائه ولضيوفه ولمن يهوى أن يجاملهم من الرّجال، وأن يجرّهم إلى حزبه، وقد كنتُ خير رسول له في رسائله الحزبيّة، فاقتربتُ أكثر من السّاسة والسّياسيين، فاكتشفتُ أنّ الجميع يمارسون السّياسة في كلّ يوم؛ وأكبر سياسة في مدينتي أن تدبّر معاشكَ لتظلّ على قيد الحياة بعد رحلة سيزيفيّة مضنية من الصّباح حتى المساء. واكتشفتُ من جديد أنّ نساء سرّيات هنّ مَنْ يشاركن في إدارة هذا العالم العجيب، وأنّهنّ من يقسّمن الغنائم مع الكبار، وهنّ كذلك من يقسّمن الويلات على المغضوب عليهم، وأنّهنّ من يرسلن الأبرياء إلى المعتقلات أو إلى الموت.))[٢٤] فكانت المرأة هي المحرك الرئيس للأحداث في المجتمع التحتاني. وهي من تتحكم في مصير الشعوب بواسطة جسدها.

ثم تنتقل لعالم المخدرات مع شخصية تسمى محب وهبات ((تجارة المخدّرات والسّلاح والرّقيق الأبيض؛ وقد راق لي أن أذهب إلى عالمه؛ لأنّه الأكثر وسامة فيمن خادنتُ، والأرق طباعاً فيهم ما لم يغضب، ويقرّر الانتقام، والأكثر صدقاً في كلّ من قابلتُ من رجال مزيّفين؛ فقد كان يفتخر بأنّه تاجر سلاح ومخدرات ونساء، ويقدّم نفسه لمن يتعرّف عليه بقوله: أنا القوّاد الأكبر محبّ وهبات)) [٢٥] لتنتقل إلى شخصية جديدة مخنثة اسمه هملان أبو الهبات ((فهو مخنّث الأعضاء والسّلوك، وعلى الرّغم ذلك يعيش في جلباب الرّجولة الذي فرضه والده عليه منذ كان صغيراً، فظلّ يعلن أنّه رجل، ويتكتّم على تكوينه الخنثى وميله نحو عالم الأنوثة، وبقيت أثوابه النسّائيّة الجميلة، وملابسه الدّاخليّة الأنثويّة الحريريّة، وأدوات زينته وعطوره حبيسة أدراج غرفته الخاصّة، إلى أن يرتدي ملابسه النّسائيّة سرّاً، ويلتقط صوراً له بها،

ويخرج في جولات سريّة في شوارع المدينة في ساعات متأخّرة في الليل ليحظى بتحرّشات جنسيّة تلهب فيه جذوة الأنوثة التي يصمّم والده على دفنها في أعماقه لصالح حياة رجل هو لم يستطع أن يكونه في يوم من الأيام.)) [٢٦]

((انتقل إلى الحياة في المدينة ليمثّل حزبه العشائريّ الذي كوّنه والده ليكون غطاء له يخفي خلفه عمله في تهريب السّلاح عبر قريتهم الحدوديّة، ولكنّه أصيب بلوثة ملازمة له اسمها إثبات أنّه رجل أمام النّاس كي لا يجلب العار إلى والده ورجال عشيرته)) [٢٧] وكانت تعامله في شقتها كأنثى مخنوقة في جسد رجل، ليكون صديقتها، وتلجأ إلى السخرية من تصريحاته للعيش بسلام مع العدو ((وأصبح من هواياتي الحميمة أن أتابع تصريحاته السّياسيّة الخطيرة حول ضرورة التّعايش السّلميّ مع العدوّ بدل طحنه؛ لأنّ السّلام الحقيقيّ يصنعه الرّجال الحقيقيون، وهو يرى نفسه رجلاً حقيقيّاً، ولذلك يطالب بسلام الرّجال الأشاوس الذي يعدّ نفسه واحداً منهم بامتياز بشهادة لائحة كبيرة من المومسات وشهادتي المجيدة. تصريحاته الطّويلة المشحونة بالأكاذيب كانت تضحكني حتى تنسيني ذلك الوجع الذي بدأ ينبتُ في ثديي الأيسر، وتحمّسني كي أطلب منه أن ينظّف بلاط حمّامي عندما يعود إلى شقتي، ويخلع رجولته المطالبة بسلام الذّل والهوان مع العدوّ، ويلبس أنوثته الكسيحة التي ترضى بتنظيف حمام مومس في درجة الاعتزال بسبب التّقادم.)) [٢٨] في اشارة إلى هؤلاء الذين يدعون إلى التطبيع والعيش بسلام مع العدو وهم يعيشون حالة الاستلاب الذاتي وأبعد عن الرجولة في موافقهم، لتعمل على تعرية هؤلاء بطريقة فاضحة تعكس موقفها الصلب اتجاه من يخون قضيته ويترك النضال وسيلة للتحرير.

ويكشف استشرافها مصير هذه الشخصية التي تنتقل إلى أوربا كرجل دبلوماسي ويتزوج زواجا مثليا [٢٩] لتصل إلى نتيجة أن العائلة بل ربما السياسيين جميعهم لا يختلفون عن الخنثي هملان ((وترك حزب أبيه الذي سرعان ما نقل أمر تمثيله إلى ابن آخر من أبناء العائلة، اسمه هملان أيضاً، وله غرام جامح بمضاجعة المومسات وإطلاق التّصريحات التي تحضّ على السّلام مع العدوّ. في حين ظللتُ أطلق اسم هملان على أيّ شيء خنثى أو جبان)) [٣٠]

ولا تختلف وجهة بطل الرواية الضحاك عن وجهة نظر بهاء في الشرق العربي حيث الخطب الجوفاء من دون نتيجة في حين أن العدو يقضم الأرض باسم الحرية وهو في حقيقته يحمل الموت إلى كل مكان ((اليوم استفزّه ذلك المقال عن الثّورة والثّائرين في الشّرق الذي تقوّض، دون أن ترى الأوطان أو الشّعوب أيّ بصيص أمل أو حريّة أو عدالة، لا شيء سوى الموت والجعجعات والنّقيق الموصول دون فائدة أو تحسين، وذلك العدوّ الكونيّ الذي يلفّ العالم بعلمه الشّرير، ويذبح النّاس باسم الحريّة والدّيمقراطيّة والإخاء يزفّ الموت إلى كلّ مكان يذهب إليه.)) [٣١] ليكون مصير الشعوب الهجرة المستمرة((اللاجئون والمهاجرون يتدفّقون على المدينة أكثر فأكثر، هم من الجنسيّات والسّحن جميعها، يجمعهم الخوف والتّهجير والرّهبة والضّياع والوجع، وتفرّقهم المآلات والمصائر والأقدار.)) [٣٢] فالوطن بالنسبة إليه رعاية وخلافه لا يمكن العيش فيه لأنه يصبح خائنا لا يختلف عن اللصوص. [٣٣]

وإذ كانت بهاء تبيع جسدها وتمارس غواية الجسد فانها تمارس دعارة القلم أيضا التي لا تقل تأثيرا عن الجسد فقد باعت روايتها مقابل وظيفة لشخص في دولة ((مرّة واحدة كان الأجر عن روايتي المبيعة لأحدهم أكثر ممّا تخيّلتُ أو طلبتُ، وذلك عندما قدّم لي ذلك المشتري وظيفة حكوميّة في

إدارة إعلاميّة من الإدارات الإعلاميّة في دولة البغضاء والكراهيّة لقاء ما كتبتُ له من عمل إبداعيّ، لم أدرك عندها سبب هذا الكرم الغامر منه، فكلّ ما كنتُ أبغيه هو أجري المتواضع عن الرّواية التي كتبتها له، وما كنتُ أتوقّع أن يهبني وظيفة حكوميّة محترمة بأجر معقول وراتب تقاعديّ يؤمّن لي حياة كريمة في شيخوختي التي بدأت تسير نحوي. في البداية كدتُ أتعجّل الإجابة عن سؤالي الحائر، فأظنّ أنّ ذلك الرّوائيّ اللّص يملك حفنة شرف بشكل أو بآخر، ولكن سرعان ما تدخّلت التّفاصيل لتمنعني من أن أتهمه بالشّرف، لا سمح الله؛ فقد عرفتُ أنّه ضنّ علي بأجر يدفعه لي من جيبه، ولذلك قرّر أن يدفع أجري من جيب الحكومة والوطن؛ وهو كان خير من يتكلّم عن الوطن والوطنيّة، إذ كانت تعني عنده التّنفّع والاستغلال بأشكاله المتاحة له بحكم وظيفته الإداريّة الحسّاسة في المدينة.)) (٣٤) فهؤلاء يعدون الوطن ملكا لهم يتصرفون ويهبون ما يشاؤون لمن يريدون فالوطن لهم، والوطنيّة للفقراء والمنكودين والمستضعفين والشّرفاء وأصحاب الضّمائر الحيّة والذمّم النّظيفة التي لا تُباع ولا تشترى. (٣٥).

ولعل هذا الكرم بأموال الوطن كان ديدن هؤلاء المزيفين والمنافقين، فقد كتبت مقالة نفاق لمرأة تعمل في الدولة، امرأة حصلت على شهادات عديدة تلك الشهادات التي ما عاد الحصول عليها صعبا في ضوء الأموال التي يحصلون عليها من غير جهد، لتعمد إلى مفارقة طابعها السخرية حيث يكون بيع الوطن من أجل ابنته الخاملة ((ولذلك قرّرتُ أن أردّ لها كرمها عليّ بكرم مماثل له، فكتبتُ لها مقالة نفاق رفيعة المستوى لتماري بها مسؤولاً من مسؤولي الدّولة كي تحصل على امتيازات وظيفيّة جديدة إلى جانب الكثير من الوظائف التي تعمل فيها بأجور عملاقة؛ لأنّها تحمل الكثير من الشّهادات الأكاديميّة العليا الرّفيعة التي اشترتها جميعاً بأموال والداها الموظف الشّهير في وظيفة حسّاسة في جهاز القضاء في الدّولة لمدّة ربع قرن؛ لقد سرق أموال

الشّعب كي يشتري لابنته عدّة شهادات أكاديميّة ومناصب اعتباريّة كي ترثه في سرقة الشّعب الذي يزعم أنّه يتفانى في خدمته. وحُقّ له أن يفعل ذلك ما دام هدفه شريف صادر من صميم أبوّته الحانية، وهو بيع الوطن لشراء مستلزمات ابنته خاملة الموهبة والضّمير!)) (٣٦)

إن مجتمع الرواية مسحوق سياسيا واجتماعيا من قبل قوة خفية تتحكم بالأحداث، وهذه القوة في حقيقتها منهزمة داخليا يقف خلفها قوة أخرى متحكمة فيها غالبا ما تكون المرأة وجسدها هو الأداة لهذا التحكم. وبهذا يكون المجتمع تحت سلطة صغيرة فاسدة متحكمة في المجتمع. وهذ المجتمع الذي يقاسي القسوة والتسلط الخارجي يقاسي التسلط الداخلي ((فقد حضر فيه شرارة انطلاق إحدى الاعتصامات الكبيرة في المدينة احتجاجاً على الغلاء والفقر وارتفاع الضّرائب والفساد وخنق الحريّات، وسرعان ما تحوّلت تلك الاعتصامات السّلميّة إلى مواجهات دامية مع جنود مكافحة الشّغب الذين داسوا على المعتصمين دون رحمة، وسحقوا رفضهم ومطالبهم وآمالهم في التّحرّر ممّا هم فيه من ظلم ومعاناة.)) (٣٧)

فيستذكر الميتم الذي تحول إلى رمز إلى وطن مستلب لا يختلف في صوره وما يجري فيه عن الوطن حيث استلاب الحريات والخراب والتحكم بمصائر قاطنيه ((حتى أنّه ذهب إلى الشّارع البائس حيث يقبع الميتم، فوجده قد تهدّم كما تهدّم الوطن كلّه، ولم يسأل أحداً عن سبب ما آل إليه هذا البناء من تحطّم)) (٣٨) وهو ذاته رأي بهاء ((لستُ أكثر من لقيطة ربيبة ميتم سرعان ما أدركتُ أنّ أوطان الشّرق جميعها مياتم كبرى، لا كرامة فيها ولا حنان ولا أمل.)) (٣٩)

فهذا الاستلاب طال العلماء الذين وقفوا ضد المجتمع فكانت تصفية الجسد باعتبار أن الجسد هو ذات علاقات متعددة تدخل في التوافق والتضاد ((واكتفى بأن يسمع قصتّها في ذلك المساء عن عالم الذرّة العربيّ الشّهير الهارب من بلده الذي تمّ اغتياله في شقتّه دون أن يُعرف الفاعل كما ذكرت محاضر تحقيق الشّرطة، في حين يعلم الجميع مَنْ قتله ولماذا؛ وهو من جاهر بمعارضته لنظام شرقيّ فاسد، وكتب أكثر من مقالة عن ذلك، فآل إلى ما آل إليه أمثاله من الذين دفعوا حياتهم ثمناً لآرائهم ومداد أقلامهم.))[٤٠] ليعقد مقارنة بين الوطن والعاهرات وتكون نتيجة صادمة ((في طريق عودته راودته الكثير من بنات اللّيل عن نفسه، فأغدق عليهنّ بما يحمل من مال في جيبه، دون أن يحصل منهنّ على شيء سوى استغرابهنّ من منحته المجانيّة لهنّ، وجهلهنّ لمعنى قوله لهنّ: أنتنّ الأطهر في هذه المدينة العاهرة.))[٤١] فالمدينة لم تحمل في ذاكرته الا الألم والحزن ((عبر أرضها الجافّة وسمائها الكئيبة، ودروبها التي لا تلتقي، وذاكرتها التي لا تحمل لهما إلاّ الألم والضّنى))[٤٢] فالجسد هو المنظومة الرمزية العامة.[٤٣] لقد حاولت الرواية أن تربط بين الجنس والظروف المحيطة بين ماهو اجتماعي واقتصادي، وبين قلة متسلطة على رقاب المجتمع وأكثرية مسحوقة، فكان الجنس نتيجة لكل هذا التدهور والانحطاط.

ولعل هذا الانحطاط في المجتمع جعل بطلة الرواية تدخل هذا العالم بشكل مباشر وتمارس السرقة والوصول للأهداف بكل الوسائل، وهي لا تقصد من ذلك إلا كشف حقائق غابت عن المجتمع لكنها تحصل في كل مرة ، كما في حصولها على رحلة علاجية كانت مخصصة لامرأة فقيرة ليس لشيء إلا أنها مارست دعارة القلم وكتبت نصوصا لأدبية مزورة((وقد سرقتُ لي منحة العلاج هذه من امرأة أخرى منكودة أفقر منّي، وليس عندها ما تقدّمه لتلك

السّارقة كي تقنعها برحمتها. وقد قبلتُ هذه المنحة المسروقة من امرأة طحنها الفقر والمرض انتصاراً لنفسي، وانحيازاً إلى منطق اللّصوص الذي يسود كلّ شيء حولي؛ فلا فائدة لنزاهتي المتأخّرة في عالم الأوغاد اللّصوص الذين سرقوا كل شيء بما في ذلك الأوطان المسكينة والأقوات المنشودة.)) [٤٤] في وطن فيه كل شيء ينهار [٤٥] لن يكن المحيط الكبير بكل خيباته المتنوعة، وبكل انكساراته المختلفة، وكذلك المحيط الصغير العائلة والأصدقاء والعادات والتقاليد، إلا بيئة أوجدت أسبابها لتصرفات الأبطال. [٤٦] في وطن ((تستعر بالنّار والفتن والابتلاءات والمصائب، ويجوبها اللّصوص والقتلة آمنين فرحين، ويموت فيها الأبرياء والأبطال والصّالحين والعلماء والمبدعون، في حين تسمن الكلاب والأبقار والخنازير والفئران الآدميّة حتى تختنق بسمنتها.)) [٤٧] في هذه الاجواء المعقدة نشأ كل من بهاء والضحاك شخصيات تعرضت لانتكاسات متعددة، وفيها نقلات عنيفة أدت إلى انكسار النفس، وحدوث شرخ كبير لا يمكن رأبه، في هذه الظروف جاءت بهاء وجاء الضحاك يرافقهما هزائم متعددة على جوانب كافة فلم يكن أمامهم إلا الصمود بواسطة الحب ((لقد بات العالم كلّه يعرف قصّة العاشقين: الضّحاك وبهاء اللّذين انتصرا على الموت والنّسيان والفراق بقوّة حبّهما الخالد.)). [٤٨]

الجنس:

كان الجسد وسيلة للتعبير عن حالة الضياع والانكسار السياسي والاجتماعي والديني، فكلما مرت بهاء أو مرّ الضحاك بأزمة معينة كان الجسد وسيلة للهروب من التوتر النفسي، ولكن هيهات أن يكون ذلك، فمن غير الحب البعد الخامس الذي حددته الروائية في روايتها الأولى (أعشقني) لن تحقق هذه المحاولات المطلوب منها فتكون الانتكاسة أكثر عمقا ووجعا. وكما

نلاحظ في الجانب السياسي ان المجتمع يساهم في دفع الشخصية على الانحدار فكان الجسد وسيلة للعيش، فالجسد في رواية "أدركها النسيان" يطرح أبعادا أيدولوجية. ((إنّها باختصار عاشت انكساراتها الطّويلة وإحباطاتها المستمرّة في بحثها عن تأمين لقمة عيش شريفة تقتنصها بصعوبة في عالم لا يرضى بأن تعطيه عملها الدّؤوب مقابل أجوره الزّهيدة، ما لم تهبه جسدها اللّذيذ الشّهيّ الأحمر.))(٤٩) في هذه الأجواء المعقدة والمتشابكة نمت بهاء وحيدةً لا تجد من يقف إلى جوارها، وبما تمتلك من مقومات الجمال المغاير للجمال العربي ذات السحنة السمراء، فهي حمراء فاتنة، كل هذا جعلها محط انظار الكل، وكان جسدها مطمعهم، وقد استغلت هذا الأمر لتحقيق مآربها المختلفة. ومن ثم تعرية الواقع الاجتماعي والسياسي والديني ((حاولتْ بإخلاص أن تحظى بأيّ فرصة للقمة الحلال، ولكنّ الرّجال الطّامعين بها سدّوا الدّروب عليها مرّة تلو أخرى حتى ساقوها إلى الرّذيلة بأشكالها جميعها. ظلّت لسنوات أسيرة الرّوح والجسد للشّياطين البشريين، إلى أن نفد شبابها الأحمر المثير، فاكتفتْ عندها بالعزلة التّامة إلاّ من صديقتها هدى المقرّبة إلى نفسها، وبعض زبائنها الذين يشترون كلماتها الذّهبيّة، وينشرونها في الصّحف والمجلات بأسمائهم)) (٥٠) فالرواية تعمد إلى وصف جسد المرأة الداخلي والخارجي لتعطيه أبعادا أخرى وتجعله محط انظار الآخر المختلف فاللون الحمر واللقب الذي لقبت به الحميراء جعل منها مطمعا للآخر المغاير له في بشرته.

لهذا كانت بهاء تؤكد دائما أن الخيانة لا تكون في الجسد فقط كم يظن بعضهم، بل إن الكلمة لا تقل خطرا في الخيانة عن الجسد وهي تحمل الشرف كما أن الجسد يحمل الشرف معه، لذا هي تعرف تماما أنها تمارس دعارة القلم وهذا ما أشرنا اليه في الجانب السياسي ((فأخذتْ تتاجر بكلماتها، وتمارس دعارة القلم بدل دعارة الجسد، إلى أن حظيتْ بوظيفة حكوميّة درّت

عليها راتباً تقاعدياً ضئيلاً جعلها تهجر زنا القلم والجسد، وتركن إلى صمت بيتها مهمومة بالوحدة والمرض والعوز)) (٥١) لتعري أولئك الأدباء الذين يعمدون إلى تسلق الشهرة من غير حق، ومن ثم يكون القلم مزيفا لا يدافع عن قضايا الأمة وينشغل بما هو دون ذلك، لتبرر ذلك بحاجتها للمال (٥٢). لتقارن بين بيع الجسد والقلم فتكون الخسارة واحدة متشابهة((وما استطعتُ أن أقضي على هذا الهاجس المتنامي في أعماقي بأنّ كلماتي جزء من عرضي وشرفي، وأنّ من يشترونها منّي هم عابرون جدد في جسدي، وأنّني لا أزال أتاجر بي مع اختلاف شكل الاتجار، إلاّ أنّ الأجر في المرّات جميعها هو أقلّ ما يمكن أن يكون البيع به.)) (٥٣)

ولعل هذا العوز هو الذي دفع بربارا سكرتيرة الضحاك بان يكون جسدها هو الوسيلة الوحيدة لسد عوزها المادي، فاصبح الارتباط الجسدي عبارة عن عقد عمل ((وقد ساعدته سكرتيرته باربرا على انتقاء تلك الملابس على مضّض وكره منها، وهي من كانت تؤمّل نفسها بالزّواج به، والاستحواذ على سحره وشهرته وماله ولطفه العرمرم وقلبه الحنون المبدع في كلّ شيء بعد تاريخ مضاجعات بينهما لا يُستهان بعددها، حتى وإن كانت عابرة دون وعود زواج أو حبّ أو حتى مساكنة.)) (٥٤) فالفقر دفع بربارا للعمل مع الضحاك وإدارة شؤونه في المنزل ولكنه كان يستغلها جسديا لإشباع رغباته الجنسية من دون أدنى شعور بالحب، وكأنه يستغل حاجتها إلى الإيواء والعمل، فالعمل ظاهر الموضوع ولكن يقف خلفه الاستغلال الجسدي. فكان لجنس منفذا للتعبير عن ضغوط الحياة وهمومها.

ولعل الانتكاسة الأكثر مرارة حين يتحول المعلم أفراح الرملي بما ارتبط من قدسية الرسالة التي يحملها إلى زير نساء، وهي التي كانت تطمح

أن يساعدها في دروب الادب والمعلم ((كما لم تكن تعلم هي أنّ هذا الاجتهاد سوف يقودها إلى درب المعلم أفراح الرّمليّ الذي كان يجيد اصطياد كلّ ما يشتهي أن يصطاده، ولو كان يتيمة حمراء تجيد صنع الكلمات.))[٥٥] لتقدم وصفا تفضيلا لشخصية الرملي وتشبهه بالصياد لتبين عمق الافتراس ولعل الرمز الذي تحمله شخصية المعلم هي رمز لهؤلاء المتحكمين بالشعب /إناث الميتم وما سكوت المشرفات على ذلك الا سكوت السلطة عن تصرفات هؤلاء ((كان عندها في نهاية العقد الخامس من عمره، ولكنّه كان يملك شهوة صيّاد في عنفوان قوته، شهوته هذه كانت تدفعه إلى اصطياد إناث الميتم واحدة تلو الأخرى، لم يخرج من الميتم عندما تقاعد عن العمل في سنّ السّتّين إلاّ وقد اصطاد نساء الميتم جميعهنّ، لقد طوّف على أجساد اليتيمات الواحدة تلو الأخرى، وضمن تستّر المشرفات على جرائمه بأن أعطاهنّ أنصبة مشبعة ومرضية من الجنس الذي يتحرّقن للحصول عليه، حتى عاملة النّظافة المسنّة التي كانت رائحة القمامة تفوح منها قد غزاها في غرفتها المنزوية في مطبخ الميتم، وأشبعها جنساً حتى غدت حيوانه الأليف الذي يلهث خلفه أعمى عن كلّ شيء سواه.))[٥٦]ليحول الميتم إلى مبغى يشبه المجتمع إلى حد كبير في إشارة إلى الفساد الذي يحتاج إلى سلطة قوية لتواجه هذا الوحش ((أفراح الرّمليّ حوّل الميتم إلى مبغى خاصّ به، وفرض شهرياريته عليه، وما كان من السّهل عليّ أن أقول له لا؛ فماذا تستطيع طفلة يتيمة وحيدة أن تقول لوحش يلتهم الجميع؟))[٥٧]

ونلحظ أن كل الشخصيات التي تعرفها كانت تقدم لها ما يبرر أفعالها، لكنها في حقيقتها تكون بالضد من ذلك، فالمعلم الرملي كان في نظرها ((أفراح الرّمليّ هو إنسان رائع وطيّب وملهم، مهما حيكت حوله من قصص الفسق والفجور والإجرام؛ فهو يشجّعني على الإبداع والكتابة، ويملك قلماً

بديعاً ينقط كلمات سحريّة، ولا يمكن لمن يملك قلماً كقلمه أن يكون مغتصباً مجرماً.)) [٥٨] حتى مديرة الميتم كان يمارس الجنس معها((لكنّني لم أحدس أنّ هدى ستقودني إلى حمّام مديرة الميتم الذي يطلّ من كوّة صغيرة مخصّصة للتّهوية الدّاخليّة على حجرة نومها، لأرى منها أفراح الرّمليّ عارياً مثل خنزير بريّ بنيّ اللّون، وهو يسافد مديرة الميتم النّحيلة مثل قشّة، ويعبّ القبل من جسدها الهزيل مثلما ينقر غراب قطرات الماء من داخل قصبة ملقاة على الطّريق.)) [٥٩] فهو لا يهتم للشكل الذي يستبيحه ((لا يتوقّف كثيراً عند إشكاليّات الجمال وتفاصيل الأنوثة والسّن وأدبيات العمل وأخلاقيّات المعلّم وضمير المهنة، بل يفكّر في شيء واحد، وهو رحلة ذكره في أرحام الإناث أيّاً كنّ، ومتى أُتيح له أن يقفز عليهنّ، واصفاً نفسه بحصان أصيل جموح متى اشتهى قفز على أنثاه، وسافدها، أشاءت ذلك أم أبت، حتى ولو كانت طفلة يتيمة ليس لها في الدّنيا من يدافع عنها، ويحمي شرفها من الاستباحة.)) [٦٠] لقد عاشت بهاء حالة من الضياع والتردد والحيرة بين ما تريد وتطمح وما هي عليه هذه اللحظة.((لم أعد أفرق كثيراً بين سخرية أفراح الرّمليّ منّي وبين مديحه لي، ولكنّني أدركتُ تماماً أنّني أتقدّم كثيراً في الكتابة بفضل توجيهاته ورعايته لي، وتصحيحه المستمرّ لمساري في الكتابة، فأراه عالياً سامقاً في عالم القلم، حتى ولو كان أسفل سافلين في مدارج الأخلاق، وخائناً رعديداً لأخلاقيّات التّعليم والعلم والإنسانيّة؛ فهو ليس أكثر من ثعلب خائن يسطو مرّة تلو الأخرى على أجساد فتيات يتيمات ضعيفات، فيأكل لحومهنّ، ويشلع عظامهنّ في البعيد.)) [٦١] فتتعاون الشخصيات في هذه الممارسة ويكون الإذعان من قبل الأطراف لممارسة الفحش من خلال فلسفة يصدقانها معا، فتكون الممارسة برضى الطرفين. وإن كان الضعف باديا في الطرف الضعيف المسحوق بهاء / الشعب في صورة تشبيهيه تعكس الانسحاق والضعف ((ما استطعتُ أن أقاومه، أو أرفضه، أو أصرخ في وجهه، وهو يجرّني كعنزة صغيرة إلى غرفته

المجاورة لغرفة مديرة الميتم، ويشرع يعرّيني، ويتعرّى في آن، ويفتضّ عذريتي وطفولتي وأحلامي الصّغيرة، وأنا صامتة مثل غراب مفجّع خائف ربطوا قدميه إلى سكّة حديد يعبرها قطار في القريب كي يفرمه تحت عجلاته الحديديّة الملتهبة.)) (٦٢)

لتنتقل إلى شخصيات أخرى وهي الشخصيات الأدبية التي تجعلها في مواجهة النقد، ومنها شخصية وفاء ذيب كاتب وناشر عن علم فلسفة الجمال وجدت فيه الانسان الحق ((ورأيتُ نفسي لأوّل مرّة في حياتي أمام كائن شبه منقرض اسمه إنسان بحقّ.)) (٦٣) لكنه مات بالذبحة القلبية بعد أن منحته جسدها لانها أحبته ((، لكن الموت سرقه إلى عالمه الأسود القاتم عندما أصابته ذبحة قلبيّة، وهو في حضني، لقد قتله الفرح، وخنقته المتعة، فانسحق جسده الرّائق الحنون تحت وطأة جسدي الشّبق المتنمّر عليه.)) (٦٤) ثم تعرفت على فنان اسمه يراع طرب أحببته لأغانيه واعتقدت أنها تشدها إلى عالم الدهشة من جديد، ولكنه كان يعشق النساء وهو ينتقل من واحدة لأخرى كعشقه لأغانيه ((اكتشفتُ أنّه يعشق النّساء بطريقة عشقه للموسيقى والألحان والكلمات؛ أيّ يعشق أن يجرّب الواحدة منها تلو الأخرى، وأن يجد نفسه في متناقضات النّساء، ولذلك عندما عزف نغمي، ابتعد عني، وذبل حبّه لي.)) (٦٥) إلا أنه تحول إلى الشذوذ الجنسي وترك أغانيه الوطنية ((لكن ثريّاً مشرقيّاً لوطيّاً سبق المقطوعات النّسائيّة الأخرى إليه، واتّخذه له، وأعلى كعبه في إمبراطوريّة ثروته، وأستحدث له مشاريع إعلاميّة وفنيّة لأجل أن يبقيه إلى جانبه؛ فما كان يستطيع أن يفارقه، أو يستغني عن فنونه في الشّذوذ الجنسيّ، بعد أن هجر الأغاني الوطنيّة والدّينيّة والإنسانيّة التي كان يتكسّب منها، ويزعم أنّه سفيرها لما تحمله له من شهرة وجماهيريّة ودخل عريض، وتخلّى عنها جميعاً

لصالح شذوذه الذي فتح له كنز علي بابا والألف شاذّ)) [٦٦] فلم يكن ملتزما بالدفاع عن ما يؤمن به من قضية دينية ووطنية.

ثم اسست دارا للبغاء لا تختلف عن الميتم بل هي أفضل من الميتم في أحيان أخرى، وهذه إشارة إلى المجتمع وقسوته والفوضى التي تعمه ليكون بعد ذلك المبغى بكل ما يحمل من خرق للمألوف الاجتماعي والديني افضل منه، فقررت بهاء أن تلغي الحب من حياتها ليكون الجنس بديله وما يدر عليها من أموال، فتكون العلاقة أشبه بعلاقة تجارية توفرها الظروف، ومثل هذا المنطق المخاتل، ولي عنق الحقيقة، التي لم تكن تؤمن به، جعلها تجري خلف السلطة والمال، مما أتعبها أكثر، لأنها مدركة بصورة جيدة أن الحب الحقيقي هو الذي يعطيها الأمان والمتمثل بالضحاك. [٦٧]((لطالما شعرتُ أنّ هذه الدّار صورة طبق الأصل عن الميتم الذي فقدت إنسانيتي وبراءتي فيه؛ فكلا المكانين يبيعان أعراض الفتيات العاجزات عن الدّفاع عن أنفسهنّ، إلاّ أنّ للميتم إثم السّبق في تلويث الفتيات، وسبّة تعهيرهنّ وهنّ من وُلدنَ نقيّات طاهرات مثل حبّات مطر السّماء، في حين هي أفخر أنّ داري لم تجرّ أيّ منكوبة إلى هذا الدّرب الجهنّميّ، وأنّها لم تأكل في يوم عرق عاملة فيها، ولم تعبّد أيّ واحدة بالسّخرة، فكلّ واحدة منهنّ تأخذ أجرها موفوراً كما تطلب دون نقصان أو غبن، وتعمل وفق قدرتها وطاقتها ورغبتها.)) [٦٨] إن الدار التي أسستها بهاء لم تكن إلا ردا قاسيا على مجتمع تخلى عن مهامه في توفير حياة كريمة لمواطنيه، بل العهر الذي يمارسه المبغى أشرف من العهر المقنع الذي يمارسه المجتمع لكثير من الشخصيات التي تدعي الوطنية والدين، وهم أبعد ما يكونون عنها بل إن المبغى كان يعطي مريديه جوراً مقابل أعمالهم، فكان جسد المرأة هو الشاهد الأكبر على زيف وظلم البشرية التي لم ترق إلى مستوى إنسانيتها حتى الآن، فمتى ما انعتق جسد المرأة من الدنس نقول إن الانسانية والحرية والعدالة قد تحققت.

[٦٩] ((قرّرتُ أن آخذ قراراً جريئاً، وأن أهجر دار البغاء التي أسّستها على أرقى طراز لأجل الطّبقة المخمليّة في المجتمع، واستقطبتُ لها جميلات المومسات، وسيّدات الأشراف المزوّرات ليمارسن فيها هوايتهنّ في التّردّي والسّقوط والتّعهّر، وقدّمتُ فيها مغريات كبيرة كي أجذب إليها أهل القلم والصّحافة والكتابة والفكر تقديراً مني للقلم والكتابة اللّذين أعشقهما على الرّغم من انشغالي عنهما بعوالمي الحمراء التي تشبه لوني المحزون)) [٧٠]

إنَّ تجربة الجسد ألتي جاءت بها المبدعة سناء شعلان لم تكن ولن تكون مجانية زخرفية، وإنما حاولت من خلالها الروائية أن تخترق المألوف بجرأة شفافة، موجهة أصابع الاتهام إلى قسوة المجتمع وتحجره. فكانت سناء المبدعة تقف على مسافات مختلفة، تارة تبتعد لتترك الفضاء لشخصياتها، وتارة تتخذ من بهاء قناعا لها، لتعبر بشيء من الجرأة عن موضوعات تدخل في المحرم في المجتمع العربي، ولا سيما الحديث عن الجنس ووصف الممارسة بلغة شفافة لا تخدش الحياء،إنَّ هذا العري يهدف إلى التدمير تمهيدا إلى التكوين، عن طريق " تجاوز الطبقات الرسوبية الزائفة وبلوغ الجوهر العميق وتسكينه في الوعي تمهيدا لتفجيره والخلاص منه)).[٧١]

ليصل هذا الجنس في العالم الافتراضي((سرعان ما صدفتُ حالم الورديّ وجنان الطّويل في العوالم الافتراضيّة عبر المراسلات الإلكترونيّة في الشّبكة العنكبوتيّة، لا أعرف من منهما صدفته أوّلاً، ولكن كليهما عاش معي التّجربة ذاتها في الوقت نفسه؛ فكلاهما كان عشيقي الافتراضي في آن، إلاّ أنّ التّفاصيل كانت مختلفة تماماً)) [٧٢]على درجة من الفكر والثقافة ويكتب الشعر والمقالات الفلسفية ولكنه بذيء الكلام ويرسم لوحاته الجنسية. وكان يرسل الكتب الجنسية التي يزخر فيها التراث العربي[٧٣] وقد أطلق عليها لقب

البغي المقدس تكريما لدورها في الحياة. ختفى بشكل مفاجيء. ثم تعرفت على جنان لطويل وتركته أيضا[٧٤]

لتعلل ذلك الانحراف بسبب لون بشرتها المغاير ووحدتها في مجتمع قاس ((لأنّها امرأة حمراء مثيرة يتيمة لا معين لها، أو نصير في مجتمع داعر لا يعرف من الفضيلة إلاّ التّشدّق بها.))[٧٥]((لقد حاولت مرّة تلو الأخرى أن تنزع إلى درب الفضيلة، ولكن المجتمع المتوّحش كان يجذبها بقوة إلى الرّذيلة والضّياع. والآن هي وحدها معلّقة في عالم النّسيان والمرض كي تهرب من العذاب وسوق النّخاسة الذي ما استطاعت أن تنجو من غوائله))[٧٦]

لتحدد اسباب ممارستها الجنس وكأنها تشخص ما يمر به المجتمع من مبررات تدفع إلى الانحراف ((لسنين طويلة دفعتُ جسدي مقابل كلّ شيء أكان طعاماً أم مالاً أم شهرة أم امتيازات أم مصالح أم متعة عابرة أم تفريغ غضب أم حزن أم انتقام من الوحدة أم نظير حماية أم تحقيق مصلحة أم نكاية بالسّماء والأرض وما بينهما لقاء وحدتي وحرماني المهلك من راحة بالي وضميري.))[٧٧]

ولعل السرطان الذي ضرب مكامن الأنوثة يشعر بوصولها إلى العدم ((هل تحبّ الرّجال الرّمال العابرين في السّراب أيّها السّرطان؟ لا بدّ أنّك تشتهي أن تلتهم كلّ ما يمرّ في طريقكَ، وطالما أنّكَ قد وصلتَ إلى ثديي ورحمي، فأنتَ قد وصلتَ تماماً إلى المكان الذي عبروا جميعاً منه، وعليك أن تقف معي على شواهد قبورهم لأحكي لكَ بعض قصصهم، لعلّكَ تقتنع بأنّ لا جدوى من أن تجرّني معكَ إلى العدم؛ فأنا عدم كامل منذ دهور دامية))[٧٨] لأن إزالة الرحم والثدي للبطلة بهاء هو إزالة الحاجة إلى الآخر، ((بل يكون هناك سعي

صوب الأصل العميق داخل الأنا ذاته، ويكون ثم انقطاع عن العالم، لتقفل الدائرة)) (٧٩).

لقد تحولت بهاء إلى جسد الاشتهاء تتنقل بين الرجال من دون حدود اجتماعية ودينية، فتكون مهووسة في الجنس إلى درجة أطلقت على بعض هؤلاء لفظ العابرين في إشارة إلى ممارسة اللذة في لحظة ما ولهدف ما يبدو غريبا وغير مقنع للقارئ. وكأنها تعيش حالة الاكتشاف أو مدى قدرتها التي تمتلكها للتحكم بالآخر، منهم البسيط المسخ، وشاعر أقدم على الانتحار بعد ذلك، ومناضل عوضته عن فقدانه لساقيه كجزء من العمل الوطني السري، وذلك الوسيم صاحب السحنة السمراء الذي يمارس الشعر بطريقة ممجوجة،وشاب بعمر ابنها تصدقت عليه بجسدها لأنها عاش اليتم، وسائق يعمل لرجل كانت تمارس الجنس مع سيده، وشخص يخدع البشر، وشاعر صعلوك، وشخص مبتذل من قبل الشعب، وشخص أمه تمارس سحاق بعد أن هجره والده. (٨٠) ليتحول العالم إلى ميتم كبير ((كنتُ أظنّ أنّ الميتم ينحصر داخل أسواره الخانقة فقط، وأنّ المعلّم أفراح الرّمليّ نسيج وحده من أنسجة الظّلام في ذلك المكان الرّهيب، ولكنّني اكتشفتُ سريعاً أنّ العالم كلّه ميتم كبير، وأنّ نسخ أفراح الرّمليّ من البشر لا حدود لها، وأنّ من الطّبيعيّ في هذا الميتم أن يغتصب أفراح الرّمليّ وأشباهه مَنْ يشاءون ومتى يشاءون من الطّفلات المستضعفات اليتيمات.)) (٨١)

ولعل هذا الدمار الذي أصاب المجتمع وصل إلى أدق المهن الإنسانية وتمثل ذلك في الطبيب تيم الله الذي أجرى لها عملية قلع الرحم ((تَيْم الله الجزيريّ لم يكن مجرّد طبيب حاذق ومشهور في علاج سرطان الثّدي والرّحم حسب، بل كان دائرة معارف إنسانيّة متنقّلة، ومجرّة شعوريّة مذهلة، فيسهل

عليّ وعلى غيري أن يصدّق أنّه قد عاش ست حيوات سابقة كي يحصّل هذه المعارف كلّها، ويملك هذه الثّروة من المشاعر المتأجّجة المتراكمة، وكأنّها طبقات من نور إحداها ينير فضاءات الأخرى.)) [٨٢]

كان يمارس الجنس مع كل الأعراق ويحترم العاهرات ((كان يزعم تواضعاً أنّه ضحل في كلّ شيء، إلاّ في الجنس والعشق، فقد كان يفتخر بصوته الخفيض الهادئ بأنّه إمبراطور من أباطرته المجرّبين المقتدرين عليه، وكان يستثمر أسفاره وعلاقاته المتشعّبة لأجل أن يسجّل أعلى رقم كونيّ في المضاجعات وافتراع البكارى ومساجلة الخبيرات الحصيفات فيه، وكان التّنويع بين الأعراق أكثر ما يثيره، ويستجلب رغبته للجماع، فما ترك أنثى من أيّ عرق إلاّ وضاجعها، حتى أنّه كان يجمع في سريره الاثنتين والثّلاثة من النّساء في اللّيلة؛ كي لا يدركه أزوف سفر أو عمل، فيمنعه من تجاربه الجنسيّة العابرة للقارّات والأزمان والأعراق، لكنّه كان يأبى أن يشتري أجساد المومسات لأنّه يراهنّ طاهرات مظلومات قد دنسهنّ البشر، فينحني لهنّ في مروره بهنّ، وكأنّهنّ آلهات مقدّسات تعالت على كلّ دنس أو رجس.)) [٨٣] ولكن في حقيقة تيم الله انه تعرض لانتكاسات سرقة ورث أهله وزواجه من طالبه سطت على أمواله وجردته من كل شيء [٨٤] وهو قد مارس الاغتصاب منذ طفولته لطفلة مع ابناء القرية ثم تركوها للموت، من دون خوف من العقاب لأنهم أبناء الأثرياء وهي ابنة الفقراء.[٨٥] في إشارة إلى طبقية المجتمع وضياع الفقراء تحت سطوة الأغنياء والسلطة. واختلال توازن العدالة في المجتمع((وتزايد الألم في ثديي عندما قفزت إلى ذهني قصّة روتها لي شقيقة تَيْم الله الجزيريّ عن فتاة فقيرة قطع الأغنياء أصابع يديها بالسّاطور؛ لأنّها تجرّأت، ولمست ببراءة يد طفلة من أبنائهم.)) [٨٦] إن الجسد غالبا ما يرتبط بعالم اللذة، وهذه اللذة مرتبطة بقدرة الجسد على العطاء، واي تغيرات فيه تنعكس سلبا على تلك

اللذة، فجسد بطلة الرواية بهاء تعرض لتغيرات بسبب إصابتها بمرض السرطان لذي ضرب مكامن الخصب والنماء والأنوثة، الرحم والسرطان، وبمجرد استئصال أعضاء من جسدها تغيرت علاقته مع ذاته، ولكن هذا التغيير لم يستمر طويلا، فقد عادت إلى ممارسة للذة مع تيم الله الطبيب لتشعر بأنوثتها مرة أخرى.

فمع ما يتصف به تيم الله الجزري من ثقافة وعفوية وطيبة إلا أن جذورها كانت مغايرة، فهو من عائلة مارست سلطتها على الغير، وهو في طفولته لم يكن سويا، فقد اغتصب فتاة صغيرة مع رفاقه، كان نتيجتها الموت لها، ولكن من دون رقيب وسلطة للمحاسبة لأنها من عائلة فقيرة، ليس هناك من يطالب بحقها، هذه الحادثة فضلا عن اغتصاب أعمامه لثروته التي ورثها عن والده، جعل الاغتصاب يظهر بشكل غير مباشر في تصرفاته وإن كان يمتلك كل مقومات التقدير من الآخر، إلا انه نظر إلى المرأة تجربة يخوضها، ويحاول أن يتكشف ذلك كلما سنحت له فرصة التجريب، وكأنه في سياحة جنسية لدول العالم. لتعكس مفارقة هذه الشخصية وتنقل لنا صورة((تَيْم الله الجزيريّ، وهو يعتلي كرسي عربة يجرّها إنسان حافٍ شبه عار في دروب مدينة قديمة، وهو يتقافز من تحرّق قدميه اللّتين تلحسهما الأرض بحرارتها الكاوية، في حين يتبرّد تَيْم الله بهوّاية قشّيّة يدويّة يحملها في يمناه، ويهشّ بها على وجهه المتعرّق عرقاً مطيراً، ويستحثّ الرّجل التّعس الذي يجرّ العربّة التي تحمله كي يسرع أكثر ليصل إلى محاضرته حول حقوق الإنسان في أسرع وقت ممكن)) [٨٧]

إن انكسارات الجسد ظهرت منذ الطفولة فقد تعرضت شخصيات الرواية إلى الانتهاك الجسدي كبهاء وصديقتها هدى وحبيبها الضحاك وهي

انكسارات أخذت معها ليس الجسد فقط بل الروح، مما يجعلها تعيش الارباك، لانها جاءت من اشخاص اصحاب سلطة . المعلم ورجال الامن والعم . فهي سلطة تفرض وجودها على الشخصيات فتجعلها تعيش حالة الغربة النفسية والضياع. ((لكنّه اللّيلة يتذكّر تماماً وجع الاغتصاب وذلّه وحرقته وذلك العسكريّ الوغد يملص بنطاله وملابسه الدّاخليّة، ويغتصبه مقنّعاً على مرأى من المعتقلين المعذّبين والجنود وقائدهم الضّابط؛ كانوا يريدون أن ينتزعوا منه أسماء لا يعرفها، وتفاصيل أحداث لم يشارك بها، وأفكاراً لم يزرعها ثائر أو مصلح في رأسه؛ لم يكن أكثر من صبيّ بريء اتهّمته مديرة الميتم العانس بسرقة أموال من الخزنة كي تتخلّص منه، وسرعان ما وجد نفسه في السّجن مع زمرة من المعتقلين السّياسيين الذين لم يفهم من كلامهم يومها سوى أنّ الحريّة أغلى من الحياة.))[٨٨] لأن والده كان فدائيا ولزم الصمت في التعذيب كما لزمه في الماتم وكان الصمت هو ديدن تلك الشعوب ولا سبيل للحديث عن أي شي ومن ثم ضياع الحقوق[٨٩]. بل نجد صور زنا المحارم فصديقتها هدى القريبة منها قد تعرضت للاغتصاب من قبل عمها ((اغتصبها عمّها في طفولته مستغلّاً أنّ لا أباً لها يدافع عنها بعد أن ابتلعه التّراب، ولا أمّاً تطالب بحقّها بعد أن هجرتها لتتزوّج من أحد أقاربها الأرامل، وسافرتْ معه حيث يعمل في جزيرة بتروليّة نائيّة. وظلّ عمّها الشّاب يغتصبها حتى تعلّقت به، وعشقته، وطاب لهما زنا المحارم إلى أن اكتشف بعض الأقارب هذه العلاقة الآثمة التي تجمعهما، فأبلغوا الشّرطة عنهما، فافتضحتْ حقيقة الأمر، فأسلمتها الشّرطة إلى الميتم ليتولّوا رعايتها، في حين زجّت بعمّها في السّجن، ومنذ ذلك الوقت لم تسمع شيئاً عن عمّها العشيق، وغدت عندها عقدة من كلمة عمّ التي تنتفض كلّما سمعتها، وتجهش ببكاء محروق حتى تتشنّج أوصالها))[٩٠]

لقد تعرض أبطال الرواية بهاء والضحاك إلى انتكاسات سياسية مستمرة، وخيبة أمل في وطن فقد الانسانية بكل معانيها، فما كن منهما إلا تعويض ذلك، تعويض غير مجد، عن طريق الجسد ولكن من دون جدوى. على الرغم من أن هذه الشخصيات لا ذنب لها سوى أنهم وجدوا في عوائل مفككة، وفي مجتمع يعاني الانهيار في منظومته بشكل كامل.

الدين:

لقد شكل الجسد سلطة استثنائية في تحريك الأحداث والوصول إلى الذروة لبيان مايقبع تحتها من شذوذ مجتمعي أصبح مخيفا في مجتمعنا العربي بشكل عام. كانت الشخصيات تختفي خلف الدين لتمارس عهرها، فشخصية كريم وهداني الذي تلقف بهاء عندما غادرت الميتم لانها بلغت سن الثامنة عشرة ((ذلك العجوز كان قد رآها في إحدى زياراته إلى الميتم، عندما كان يتردّد عليه وعلى غيره من دور الأيتام والمستشفيات ودور رعاية المسنّين متبرّعاً لهم ببعض ماله الذي كان ينفقه بسخاء كي يداري خلفه مصادره المحرّمة في جني المال وكنزه)) [٩١] وكان له ابن وحيد يحاول ان يصدره للمجتمع مع عوقه بسبب المال الحرام[٩٢] باعت جسدها له على الرغم من شيخوخته مقابل أن يوفر لها حياة كريمة ((لم ترفض ذلك إلاّ لبعض الوقت، لكنّها عندما أيقنت أنّها ستعود من جديد إلى الشّارع وحيدة معدمة باعت جسدها له؛ لعلّه تحصّل بثمنه بعضاً من الأمن والرّاحة والرّعاية والأمل في المستقبل)) [٩٣] وإمعانا في ذلال هذه الشخصيات وتعريتها فقد سلبت منه ذكوريته التي يتبجح بها، فكان في حقيقته أشبه بالسيد الخصي لا يمكن له أن يمارس فحولته [٩٤]. فالمرأة في موضوعة الجسد ترصد أدق الاحاسيس والمشاعر من دون خجل ومواربة، معها يشتبك نبض النص في لغة مبدعة خلاقة نلمس

فيها فعالية الجسد.[٩٥] وتعرفت على رجل دين آخر عن طريق امرأة طبيبة لينقذها من افلاسها ((تعرّفتُ عليه عن طريق امرأة خمسينيّة قابلتها في فضاء مؤسسّات العمل الخيريّ، هي امرأة تحبّ أن تساعد الآخرين في قضاء حوائجهم، وللأمانة والصّدق هي طيّبة القلب، وحنون، وكريمة الاستضافة، وجميلة المعشر على الرّغم من قبح سحنتها، إلاّ أنّها تعشق السّرقة من الفقراء والمعدمين والمساكين))[٩٦] لقد استخدمت الجسد بكل حيثياته لأن العلاقة بين الجسد والعالم هي علاقة احتواء وامتلاك فضلا عن علاقة الحوار والتناغم والتوحد[٩٧] وكان هذه الشخصية تلقب بالحاج مع ابنه البكر، لبيان زيف هذه الألقاب التي أصبحت في كثير من الأمكنة جواز سفر للممارسة السرقة من دون شبهات وكأن مثل هذه التسميات تضفي على صاحبها غطاء الشرعية ليمارس ما يحلو له ((عيسى الإقباليّ قبل بتوظيفي بمجرّد أن وقعت عيناه على حمرتي التي تشبه حمرته المشبعة بصحّة واضحة والهندمة بملابس دينيّة حريريّة مقصبّة، بعد أن كرّر أكثر من مرّة قول "ما شاء الله، تبارك الله فيما خلق"؛ فهو كان يجيد ذكر الله، إلاّ أنّه لا يخشى غضبه عليه، ولا يستحضره في أيّ عمل يقوم به. البقعة السّوداء في جبينه إمارته على كثرة السّجود والصّلاة هي أوّل ما لفتت نظري وأنا أطالع وجهه الذي يتدارى جزء منه خلف صورّة كبيرة في إطار ذهبيّ مزخرف يضعه على مكتبه بشكل استعراضيّ فجّ في مواجهة الرّائي، كانت الصّورة لأسرته حيث زوجته المحجّبة المتلفّحة بالسّواد تقف إلى جانبه، وتحمل أصغر أطفالها، وهو يحمل طفلاً آخر يبدو في الرّابعة من عمره، ويقف أمامهما طفل سمين مثل عجل، وطفلة أقل سمنة منه، وفتاة نحيفة سمراء مثل أمّها، وعلى رأسها حجاب أبيض مائل إلى الصّفرة.))[٩٨] فأبناء عيسى الإقبالي لا يختلفون عن أبيهم يحملون طابعا إسلاميا[٩٩] والمفارقة أن كل هذه الصفات التي يحملها فهو لص سارق، فقد سرق نسبه الشريف وهو هجين مشكوك في نسبه، وثروته كانت عبارة عن

سرقات، وشهادته سرقات متكررة، وأمواله كانت قائمة على شركات الآخرين بعد أن أفلسهم جميعا، بل إنه تحول على مال ((الأيتام والأرامل والأوقاف والمساجد والمبرّات والجمعيّات الخيريّة يسرق منها بشتى الطّرق والحيل تحت ستار التّدين والصّلاح والخير))[١٠٠] هذه الحياة انسحبت على بهاء في زواج سري بعد أن أطلق عليها لقب الحاجة وطلب منها أن ترتدي الحجاب شكليا ((لكن حجابه المفروض عليّ قسراً لم يستر سوى شَعْري، ولكنّه فضح عرضي، ونهش لحمي؛ فسرعان ما غدوت خليلة شرعيّة له بورقة زواج سريّ أسماها زواج شرعيّ على طريقة الأسلاف، وما دريتُ كيف كان الأسلاف يتزوّجون، وما عناني دربهم في ذلك، كلّ ما عناني في الأمر أن أحصل على مال وبيت يسترني بعد أن أصبحت الزّوجة السّريّة للحاجّ النّبيل الأصيل وفق زعمه، وربما أحصل على طفل منه يدخلني إلى نعيم الأمومة وعظمتها، ويجعلني حرّة بالتّسرّي، ولكنّه كان يأبى الإنجاب منّي، ويصمّم على أن تكون خلواته بي للمتعة فقط.))[١٠١] لذا تنتقد هذه الثوابت الدينية وانحطاط المجتمع الذي يقدس التقاليد والشرف، ومن ناحية أخرى يسحق الأفراد بكل قوة من غير رحمة وشفقة ليلقي بهم في غياهب الظلام لمواجهة مصيرهم المجهول، ومن ثمَّ الوصول إلى المرأة هو وصول بكل أحواله وإن اختلفت الطريقة، إلا إنه يحقق ممارسة الجنس، وبعدها تنكشف الحقيقة المختبئة وراء ذلك.((قبلت بالزّواج المغشوش الذي عرضه عليّ على ما فيه من شذوذ وكذب وافتراء على الشّرائع والحقائق على أمل أن أكون ملكاً لرجل واحد، وإن كان لا يزال يؤمن بأنّ نساء الدّنيا هنّ مِلكٌ ليمنه بشريعة ما صنعها بنفسه، وله أن يغير على جسد من بغى منهنّ بمنطق قطّاع الطّرق والشّطار والعيارين، ولكنّه عندما أراد أن يتاجر بي، ويعرضني على أسياده من الأشراف المزوّرين والصّالحين الملفّقين، قرّرتُ أن أعمل لحسابي الشّخصيّ، وأن أربّي زبائني الخاصّين من أصدقائه الذين

يملكون جميعاً علامات سجود سوداء في جباههم العريضة،كما يملك هو علامة مثلها.)) [١٠٢]

وما يؤكد صحة وجهة نظرها أنه أخذ يعمل في كل اتجاه بعيدا عن فعل الخير((فتوسّعت تجارته، وزادت ثروته، ودخل شريكاً في مشاريع مريبة فيها قتل ودعارة وسلاح ومخدرات وأنواع الشّطّارة جميعها، وليس فيها سهم واحد من سهام الخير والنّماء والصلّاح.)) [١٠٣] وقد سايرت هذه الأوضاع لتكون ((المرأة المتنفّذة في حياة شبكات المتاجرة بالدّين والمساكين والأبرياء واليتامى والأرامل والمستضعفين.)) [١٠٤] وكانت المرأة هي المحرك الرئيس لهذه الأحداث ((وربطتني علاقات مهمّة مع كثير من النّساء الأسرار في حيوات رجالات المنطقة المستشيخين، بعد أن اكتشفتُ أنّ تلكم الموسات الشّرعيّات هنّ الأرقام الصّعبة في المعادلات جميعها، كما أنّهنّ الآمرات الحقيقيّات)). [١٠٥]

لتعرض لنا بعد ذلك شخصية أخرى تكون بالضد من الأولى في محاولة الابتعاد عن التعميم عن تلك الشخصيات الدينية وهي شخصية صلاح خير النوراني ((وخلتُ أنّه عضو جديد في عالم التّجارة بالدّين، ولكن عندما تحدّثتُ إليه، على الرّغم من حيائه الشّديد، اكتشفتُ أنّه رجل طاهر من حفظة القرآن الكريم، وإنّما أتى إلى هذا المكان متطوّعاً لأجل خدمة الأيتام والأرامل والمساكين؛ فهو يتحرّق شوقاً لعون النّاس، ونور وجهه يصدّق كلّ كلمة يقولها.)) [١٠٦] لتبين سبب رغبته بالارتباط بها ((عندما عرض عليّ أن أتزوّج به كان يبغي من ذلك أن يستر امرأة جميلة سيئة السّمعة والتّاريخ والحظّ، لكنّها تريد أن تصبح امرأة صالحة طاهرة، وتحظى ببنات وبنين)) [١٠٧] لتعود مرة أخرى فتنقل تجربة أحد الذين يدعون الدين، والتناقض في حياتهم بين فعل وفعل آخر((أذكر تلك اللّيلة التي حدّثني فيه أحد زبائني

الأفّاقين عن غضبه على ابنه، وطرده له من البيت؛ لأنّه يريد أن يحلق لحيته التي هي رمز جليل من رموز الدّين. كان الزّبون الغاضب عندها يتقطّع غضباً وهو يقصّ عليّ جناية ابنه ولحيته تقطر من شراب الويسكي الذي أسقطه عليها، وهو يعبّه عبّاً بانفعال، ويحفّز جسده الخائر ليستيقظ لدقائق كي يقطف لذة من جسدي ثمن ما دفعه نظير هذه اللّيلة الحمراء، ولكن جسده خانه، وآثر أن يسلمه لنوم هانئ طويل قضاه على سجّادة غرفة نومي، وهو يشخر مثل خنزير بريّ مختنق بما أكل من الزّبالة.))[١٠٨] وهو لا يختلف عن المعلم الرملي الذي كان يضرب الأولاد بعصا حديدية على أصابعهم لأنهم لا يستفتحون صفحة التعبير بالبسملة في حين كان يمارس الرذيلة بأبشع صورها.[١٠٩] . فهي تعيش الماضي بكل أحزانه في الميتم حين كانت تبحث عن ذاتها ولكنها انسحقت تحت جسد معلمها الأول الرملي.

لقد كانت الذكورية واضحة في المجتمع العربي حيث تفرض حضورها عند بعض الشخصيات الروائية، وهي ذكورية فارغة من محتواها يظهر زيفها بمجرد أن تكون خلف الكواليس بعيدا عن الرقابة، وهو كشف للمستور السياسي او الديني، إذ أن من يتحكم بأمور الدولة لا يختلف عن ذلك فهو يمارس الذكورية والسلطة القمعية على أبناء جلدته في العلن وفي السر يكون مخنثا مخصيا.

الخاتمة:

إن شخصيات الرواية المختلفة لا تكاد تفارق شخصيات المجتمعات العربية فهي تكاد تكون واحدة في جوهرها وان اختلفت في مظهرها الخارجي أو المكانة الوظيفية التي تحتلها، فكلها جمعها خيط واحد وهو السقوط في الرذيلة وان اختلفت المبررات لذلك.

لقد كانت كل ممارسة جنسية في الرواية هي كشف لمستور سواءً أكان ذلك المستور سياسيا ام اجتماعيا أم دينيا، واحيانا تتداخل مع بعضها لأن الرابط لها هو الجسد بما يحمل من طاقة مؤثرة في المجتمع أكثر من غيره على المتلقي.

الهوامش:

١. أدركها النسيان، سناء شعلان، دار مواج للنشر والتوزيع، الأردن ٩:٢٠١٨.
٢. الرواية السياسية والتخييل لسياسي، جميل حمداوي، ٣٠٠٧ موقع ديوان العرب www.diwanalariab.com
٣. الرواية:٥
٤. الرواية:١٠
٥. ينظر:الرواية:١١
٦. الرواية:١٣
٧. الرواية:١٤
٨. الرواية:٣٧
٩. الرواية:١٥
١٠. الرواية:٥٤
١١. الرواية:٥٤
١٢. الرواية:٥٩
١٣. ينظر:الرواية:٨٦
١٤. ينظر:الرواية:٨٩
١٥. الرواية:١٠٩
١٦. الرواية:١١٧
١٧. الرواية:١٣٦
١٨. الرواية:١٣٨
١٩. الرواية:١٣٩
٢٠. الرواية:١٤٠
٢١. ينظرالرواية:١٤٤
٢٢. الرواية:١٤٦
٢٣. الرواية:١٦٠
٢٤. الرواية:١٦١
٢٥. الرواية:١٦١
٢٦. الرواية:١٦٤
٢٧. الرواية:١٦٥
٢٨. الرواية:١٦٦
٢٩. الرواية:١٦٧
٣٠. الرواية:١٦٧
٣١. الرواية:١٩٤
٣٢. الرواية:٢٠٠
٣٣. ينظر:الرواية:٢٠١
٣٤. الرواية:٢١٢

٣٥. ينظر الرواية:٢١٣
٣٦. الرواية:٢١٤،٢١٥
٣٧. الرواية:٢٣٣
٣٨. الرواية:٢٤٣
٣٩. الرواية:٢٩١
٤٠. الرواية:٢٣٦
٤١. الرواية:٢٣٦
٤٢. ينظر تقاطع وتعالق الرواية النسائية والتجربة الذاتية عن المرأة الكاتبة نوال السعداوي أنموذجا،حنان بشارة، ٢٠١٣ ص ٤
٤٣. ينظر الرواية:٢٤٥
٤٤. الرواية:٢٩٦
٤٥. ينظر:الرواية:٢٩١
٤٦. ينظر الجنس في الرواية العراقية: ٣١:
٤٧. الرواية:٣٠٠
٤٨. الرواية:٣٤٢
٤٩. الرواية:٧٠
٥٠. الرواية:٧١
٥١. الرواية:٧٢
٥٢. ينظر:الرواية:٢١١
٥٣. الرواية:٢١٢
٥٤. الرواية:٧٧
٥٥. الرواية:٩٦
٥٦. الرواية:٩٨
٥٧. الرواية:٩٩
٥٨. الرواية:١٠١
٥٩. الرواية:١٠٢،١٠٣
٦٠. الرواية:١٠٤
٦١. الرواية:١٠٥
٦٢. الرواية:١٠٨
٦٣. الرواية:١٢٤
٦٤. الرواية:١٢٧
٦٥. الرواية:١٤٩
٦٦. الرواية:١٥٠
٦٧. ينظر: الجنس في الرواية العراقية، داود سلمان لشويلي، دار المتن للطباعة والنشر، ٢٠١٨:١٠٥
٦٨. الرواية:١٦٠
٦٩. يظر: كشف أسرار لخلق في رواية كش وطن، حميد الحريزي، صحية الوطن الالكترونية،٢٠١٥/٢/٢٢ www.azzaman.com
٧٠. الرواية:١٥٩
٧١. هكذا تكلم النص، د. محمد عبد المطلب، الهيئة المصرية العامة للكتاب،١٩٩٧:١٩
٧٢. الرواية:١٦٨
٧٣. ينظر:الرواية:١٦٩
٧٤. الرواية:١٧٣
٧٥. الرواية:١٨١
٧٦. الرواية:١٨٢
٧٧. الرواية:٢١٠
٧٨. الرواية:٢١٩
٧٩. الجسد في الرواية المعاصرة، سعد الوكيل، الهيئة العامة لقصور الثقافة،٢٠٠٤:٥٩

٨٠. ينظر:الرواية:٢١٩. ٢٢٨
٨١. الرواية:٢٢٨
٨٢. الرواية:٢٨٠
٨٣. الرواية:٢٤٨
٨٤. ينظر الرواية:٢٩٥
٨٥. ينظر: الرواية:٢٩٦
٨٦. الرواية:٢٩٩
٨٧. الرواية:٣٠٣
٨٨. الرواية:٣٢٩
٨٩. الرواية:٣٣٠.٣٣١
٩٠. الرواية:١٠٤
٩١. الرواية:١١٤
٩٢. ينظر:الرواية:١١٤
٩٣. الرواية:١١٦
٩٤. بنظر: الرواية:١١٧
٩٥. تيمة الجسد وانتاج المعنى، الاخضر بن السائح،
http://lakhdarbensayah.blogspot.com/2015/03/blog-post_16.html
٩٦. الرواية:١٠٥
٩٧ينظر: تيمة الجسد وانتاج المعنى، الأخضر بن السائح، موقع الكتروني، سابق.
٩٨. الرواية:١٥١
٩٩. بنظر: الرواية:١٥١
١٠٠. الرواية:١٥٣
١٠١. الرواية:١٥٣
١٠٢. الرواية:١٥٤
١٠٣. الرواية:١٥٤
١٠٤. الرواية:١٥٥
١٠٥. الرواية:١٥٥
١٠٦. الرواية:١٥٦
١٠٧. الرواية:١٥٦
١٠٨. الرواية:١٥٧
١٠٩. ينظر: الرواية: ١٥٧

"أصدقاء ديمة" لسناء الشعلان

أ.د إبراهيم الكوفحيّ*

□(١)

(سناء كامل الشّعلان) أديبةٌ وأستاذةٌ جامعيةٌ أردنيّةٌ، تكتب للكبار والصغار على حدّ سواء، وهي إلى ذلك إعلاميّةٌ ومراسلة صحفيّة لبعض المجلاّت العربيّة، وناشطةٌ في قضايا حقوق الإنسان والمرأة والطّفولة والعدالة الاجتماعية.

حازت (الشعلان) على عديدٍ من الجوائز الدولية والعربية والمحلّية في حقول الرّواية والقصّة القصيرة وأدب الأطفال والبحث العلميّ والمسرح، كما جرى تمثيل كثيرٍ من مسرحياتها على مسارح محليّة وعربيّة.

وقد نيّف نتاجها، حتى الآن، على (٦٠) عملاً منشوراً ما بين كتابٍ نقديّ متخصّص ورواية ومجموعة قصصيّة ونصّ مسرحيّ، هذا فضلاً عن الجمّ الغفير من الدّراسات والمقالات والأبحاث العلمية المنشورة هنا وثمة، في الصّحف والدّوريات المحليّة والعربيّة.

من أعمال المؤلّفة الشعلان في حقل الكتابة للأطفال، على سبيل التّمثيل:

– عيسى بن هشام مرة أخرى، ٢٠٠٢.

---

* الجامعة الأردنيّة/ الأردن

- العروس المثاليّة، ٢٠٠٢.

- الأمير السّعيد، ٢٠٠٢.

- أرض القواعد، ٢٠٠٣.

- من غير واسطة، ٢٠٠٣.

- في القدس لا تشرق الشّمس، ٢٠٠٦.

- العزّ بن عبد السّلام: سلطان العلماء وبائع الملوك، ٢٠٠٧.

- عبّاس بن فرناس: حكيم الأندلس، ٢٠٠٧.

- صاحب القلب الذهبيّ، ٢٠٠٧.

- الاسم العجيب، ٢٠٠٧.

- زرياب: معلّم الناس والمروءة، ٢٠٠٧.

- هارون الرشيد: الخليفة العابد المجاهد، ٢٠٠٨.

- الخليل بن أحمد الفراهيديّ: أبو العروض والنحو العربيّ، ٢٠٠٨.

- اللّيث بن سعد: الإمام المتصدّق، ٢٠٠٨.

- الصديق الجديد، ٢٠٠٨.

- الفتى المغرور، ٢٠٠٨.

– صاحب الكنز، ٢٠٠٩.

– اللوحة اليتيمة، ٢٠١٠.

– سعيد السّعيد، ٢٠١٥.

– اليوم يأتي العيد، ٢٠١٦.

– فاطمة تحبُّ شعرها، ٢٠١٨.

– مراد ولغة الأشجار، ٢٠٢٠.

– روان ترسم الوحوش، ٢٠٢١.

(أفدتُ هذه العناوين من الزميلة الشعلان نفسها، ولمزيد من المعلومات عن المؤلفة، ينظر: موقع (ويكيبيديا): الموسوعة الحرة، على الشبكة العنكبوتية).

(٢)

«أصدقاء ديمة»: قصّةٌ طويلةٌ، موجّهةٌ إلى مرحلة الطفولة المتأخّرة، من (١٠- ١٤ سنة)، صدرتْ طبعتها الأولى عن (دار كتارا للنّشر، بقطر، سنة ٢٠١٩)، وقد جاءتْ في (٢٠٨ صفحة) من القطع المتوسّط (١٤× ٢٠ سم).

يتناول العمل موضوع إصرار الأطفال من (ذوي القدرات الخاصّة) على أنْ يندمجوا في الحياة بفضل إمكاناتهم ومواهبهم التي يملكونها على الرّغم من الإعاقات التي يعانون منها.. وهو ما نجده يتحقّق، وفقاً للقصة، بوجودهم في مدرسة (بيت ديمة) التي أسّسها الدّكتور المخترع (شجاع الوردي)، لاستقطاب

هذه الفئة من الشباب، لأجل أن يتلقّوا تعليمهم فيها، ويشحذوا مهاراتهم وملكاتهم ومواهبهم، بعيداً عن تهميش المجتمع لهمْ، وتعامله السيّء معهمْ.

بطلة هذه القصة الطفلة (ديمة)، التي سمّي البيت باسمها، إذ كانت الابنة الوحيدة للدّكتور (شجاع الورديّ)، يشاركها في ذلك عددٌ من الأطفال الذين يعانون من الإعاقات المختلفة، إذ يقرّرون جميعاً أن يعيشوا حياتهم، ويحقّقوا سعادتهم على الرّغم ممّا يقاسونه من تجاهل المجتمع لهم، وإصراره الظّالم على تهميشهم، ونظرته إليهم نظرة مختلفة عن نظرته إلى سواهم من أفراده.

فأبطال هذه القصّة، وفي طليعتهم (ديمة)، يدرسون معاً في مدرسة (بيت ديمة)، حيث نجد الدّكتور (شجاع الورديّ) وزوجته (عفاف) والمعلّمة (نعيمة) هم مَنْ يأخذون بأيدي الأطفال، لأجل تعليمهم، وخروجهم من عزلتهم، واكتشاف مهاراتهم وقدراتهم، ويدفعونهم إلى التّفاؤل والعمل؛ كي ينتصروا على إعاقاتهم، ويعيشوا حياتهم، ويندمجوا في مجتمعاتهم.

كما نجدهم كذلك يسافرون بالأطفال في رحلاتٍ خيالية غرائبية للتعرّف على تجارب نجاحٍ وانتصار لكثيرٍ من (ذوي القدرات الخاصّة)، لأجل شحنهم بطاقاتٍ إيجابيّة تدعمهم في مواقفهم ضدّ العجز والضّعف والاختلاف.

وفي نهاية القصّة ينجح الأطفالُ جميعهم في تجاوز عزلتهم وألمهم، وينخرطون في طريق العلم، ويصبح كلّ واحدٍ منهم عوناً للآخر، ويحقّق كلّ منهم حلمه في الحياة والتّعلّم والدّراسة والحصول على مهنة يعتاش منها بكرامة.

وهكذا يتعلّم الأطفالُ من (ذوي القدرات الخاصّة) أن يكونوا من الشجاعة والقوّة والتحدّي، كما تُعطي القصةُ درساً للمجتمع كلّه، ليعترف بأبنائه من هذه الفئة، وأنْ يوليَهم اهتمامه وافراً، وأنْ يعطيهم حقوقهم كاملةً غير منقوصةٍ (ينظر على الشبكة العنكبوتية: «لقاء خاص مع الأديبة سناء الشعلان حول أدبها للأطفال»، أجراه معها الأديب العراقيّ عبّاس داخل حسن، موقع صحيفة وطنا اليوم، بتاريخ ٣/٣/٢٠٢٠).

(٣)

يكتسبُ موضوعُ هذه القصّة الطّويلة أهمّيته من:

- ضرورة تنشيط الضّمير الإنسانيّ، لكي يعطف الإنسان على أخيه الإنسان من (ذوي القدرات الخاصّة)، وتذكيره دائماً بأنّه شريكه في الإنسانيّة، ويحتاج إلى عونه ومحبّته ودعمه.

- التّأكيد على انتصار الإرادة والمحبّة والعمل والعلم والقدوة الحسنة على الإعاقة والعجز والحزن واليأس.

- ضرورة أن يؤمن الإنسان بحلمه، ويعمل من أجل تحقيقه.

- تقديم تجربة أخلاقيّة نفسيّة اجتماعيّة جماليّة للأطفال والفتيان حول انتصار ذوي الإعاقات على إعاقاتهم، وهي تبرز هذه التّجربة عن طريق وضعها تحت مجهر الدّراسة والتّعامل معها ومع تفاصيل حياتها وظروفها الخاصة.

- الدّعوة إلى التّعاون في تجاوز صعوبات الحياة، لا سيما عندما يكون المتعاونون من الفئة ذاتها من البشر.

- استحضار تجارب شخصيّات حقيقيّة من (ذوي القدرات الخاصّة)، تمثّل نماذجَ من العباقرة والمبدعين والموهوبين والأبطال عبر التّاريخ الإنسانيّ، لتوظيف إنجازاتهم في تكوين حافزٍ لأطفال القصّة من ذوي الإعاقات، لكي يستخلصوا منهم دروساً في العمل والمحبّة والإصرار على الحياة. (ينظر على الشبكة العنكبوتية: المصدر السابق).

ومن هذه الشخصيّات التي تناولتها القصّة، على سبيل التمثيل حسب: الصّحابيّ الجليل عبد الله بن عبّاس رضي الله عنهما، والشيخ عبد العزيز بن باز، والأديب المصريّ طه حسين، والشاعر أبو العلاء المعري، وبشّار بن برد، والكاتبة هيلين كيلر، والعدّاءة مارلا رونيان، والرّئيس الأمريكيّ فرانكلين روزفلت، والممثلة سودها تشاندران، والرّحّالة فرناندو ماجلان، والإعلاميّة رلى الحلو، والرّسام الصّينيّ هوانغ فو، والرّسامة المكسيكيّة فريدا كاهلو، والفيزيائيّ ستيفن هوكينغ، والموسيقار لودفيغ فان بيتهوفن، والأديب مصطفى صادق الرافعيّ، واللاّعب رون سكاليون، والمخترع لويس بريل، والاقتصاديّ نيكولاس فيوجيسيك، والشّاعر اليوناني هوميروس... وكلّهم من (ذوي القدرات الخاصّة)، وقد استطاعوا جميعاً أن ينتصروا على إعاقاتهم، وأن يصبحوا أعلاماً مبدعين ومؤثّرين.

- تقديم صورة تاريخيّة لمواقف الشّعوب والدّيانات من (ذوي القدرات الخاصة)، وهي كلّها مواقف قاسية بالنسبة إلى هذه الفئة، بخلاف موقف الإسلام منهم؛ إذ دعا إلى رحمتهم والرّفق بهم، والإحسان إليهم، في حين كان للشّعوب منذ عصر أفلاطون حتى الوقت الحاضر مواقف سلبيّة من هذه الفئة في معظم الأوقات، لا سيما في الحضارتين الرّومانيّة واليونانيّة وعند العرب الجاهليين وفي أوروبا في القرون الوسطى وما قبلها.

- التّعريف ببعض ابتكارات الخيال العلميّ واكتشافاته القائمة على فرضيّات ونظريّات علميّة، مثل نظريّة الفجوات النّورانيّة والانتقال من خلال الزّمن التي تقوم القصّة عليهما.

- حضّ الآباء والمربّين والمجتمع على الاعتراف بالأطفال من (ذوي القدرات الخاصّة)، وتقديم العون لهم، وتمكينهم، وتأهيلهم ليأخذوا أماكنهم في المجتمع بدل عزلهم، وشلّ طاقاتهم الكامنة فيهم على الرّغم من إعاقاتهم.

- تشجيع الطّفل على أن يبحث عن موهبته وقدراته الخاصّة، كيما يستغلّها في الإبداع والتّميّز والنّماء وتحصيل وظيفةٍ أو مهنة مستقبليّة له.

- استدعاء كثير من الآيات القرآنيّة والأحاديث النّبويّة الشّريفة والأشعار التي فيها حضّ على التعامل الإنسانيّ الراقي مع (ذوي القدرات الخاصّة)، وكذلك دعوة إلى العلم والتعلّم والبحث الدائب عن المعرفة.

(٤)

تقوم القصة على أسلوب التّوالد الحكائي؛ إذ إنّ هناك قصّةً أساسيّة، وهي قصّة (ديمة) الطّفلة التي تعاني من (متلازمة داون)، وتعيش مع والدها (شجاع الورديّ) العالم الشّهير الذي يقرّر أن يؤسّس مدرسة خاصّة لتعليم (ذوي القدرات الخاصّة)، ليوفّر لابنته الوحيدة (ديمة) بيئة دراسيّة وحياتيّة مثاليّة، وينجح في ذلك، ويستقطب إليها طائفة من الأطفال (ذوي القدرات الخاصّة)، ثم بعد ذلك يبدأ في رحلات خياليّة (فنتازيّة) إلى عوالم وأزمان أخرى عن طريق الفجوات النّورانيّة الموجودة في بيته، وهي مفتوحة على الأزمان، ويمكن الانزلاق من خلالها إلى تلك الأزمان، سواء أكانت أزماناً معاصرة، أم ماضية، أم مستقبليّة، وأوّل هذه الرّحلات الخياليّة يكون إلى الحياة الأخرى حيث

تعيش زوجته (عفاف) المتوفاة منذ سنين، فنجده ينجح في أن يردّها إلى الحياة من جديد كي تعيش ابنته (ديمة) في حنانها.

بعد ذلك يبدأ في رحلات مشوّقة في الأزمان المختلفة برفقة زوجته (عفاف) وابنته (ديمة) والمعلّمة (نعيمة) وباقي الأطفال في مدرسة (بيت ديمة)، ويكون هدفهم من تلك الزّيارات جميعاً أن يتعرّفوا تجارب أناس مبدعين ومتفوّقين يعانون من إعاقاتٍ مختلفة، وشحن الأطفال بطاقاتهم الخلاّقة، والتّعرّف على قصصهم.

هذه الرّحلات المتنوّعة على امتداد القصّة عرّفت الأطفال بعوالمَ مختلفةٍ، كما استبانوا من خلالها مواقف الأمم والشّعوب والشّرائع والثّقافات المختلفة من (ذوي القدرات الخاصّة)، كما أتاحتْ لهم أن يختاروا الأزمان التي يرومون العيش فيها، والناس الألى يريدون العيش معهم.

ثم تنتهي القصّة بأن يحقّق الأطفال جميعهم أحلامهم، ويكتشفوا طاقاتهم الخلاّقة، ليعيشوا حيواتهم بطرقهم ووفق رغباتهم وقراراتهم، في حين تظلّ (ديمة) تنتظر أن تكبر لتحقق حلم حياتها، وهو أنْ تتزوّج، وأنْ تصبح أمّاً حنونة شروى أمّها (عفاف)، وبذلك تتحقق السعادة للجميع (ص:٢٠٤ و٢٠٥).

هذه القصّة هي سياحةٌ خياليّة في عوالم مختلفة، انتقل الأبطال إليها من خلال الفجوات النّورانيّة المنطلقة من نظريات الفجوات الزمانيّة التي يعتقد بعض العلماء أنّها موجودة في أماكن شتّى من جغرافيا الأرض، ويمكن الانتقال بوساطتها إلى عوالمَ وأزمانٍ موازية أو ماضية أو مستقبليّة.

فعن طريق هذه الفجوات زار الدّكتور (شجاع الورديّ) و(ديمة) وسائر الأطفال أزماناً مختلفة من خلال قصص تسفارٍ متعدّدة تحمل كلّ منها

عنواناً مختلفاً، فتكوّنت القصّة من العناوين الآتية: بيت ديمة، اسمي ديمة، عنزتي شقراء، نظريَّة (الانزلاق في الفجوات النُّورانيَّة)، أبي وأسرار القرآن الكريم، هدية الأطفال المختلفين، فرح ومايكل والحبُّ الكبير، البحث عن كتاب (الحكايات والعِبَر)، المعلِّمة نعيمة والأطفال المختلفون، الفصل الثَّاني: القادمة من الجنَّة، أمِّي عفاف، الجنّة، أمِّي العطريَّة، أمِّي في غزَّة، أخي سيف، درب الأحزان، أرض الرَّحمة، شرائح التَّعقُّب، عينا ديمة، مسابقة التَّكيُّف والسَّعادة والابتكار والإنجاز، مجلَّة بيت ديمة، الحقُّ والفرح، عيد ميلاد سوزانا، بدر الحزين، الأنامل السِّحريَّة، فيكي الذَّهبيَّة، القبو الأخرس، آن سوليفيان: قلب من نور، القدم الراكضة، نتوءات النُّور، المعلِّم آدم، جلال المبتسم، الرسم بالألم، المقعد الرماديُّ، الزائر المجهول، رحلة إلى المستقبل، رحلة إلى نهاية المستقبل، الأمير المسحور، جان تجد أخناتون، الأمير المسحور، وأخيراً الحبُّ.

كما زار الجميع من خلال تلك الفجوات النّورانيّة كلّاً من: الجنّة في الحياة الآخرة، والكثير من عواصم العالم ومدنها، وسجون المعتقلين الفلسطينيين في المعتقلات الصّهيونيّة، وروما وأثينا قبل الميلاد، وأوروبا في العصور الوسطى، وصحراء العرب في الجاهليّة، والعصر الأمويّ، والعصر العبّاسيّ، والعصر المملوكيّ، وزمن طه حسين، والقرنين الماضيين في أمريكا وأوروبا واستراليا، وزمن الفراعنة، وأخيراً زاروا المستقبل، واطّلعوا على ما يكون فيه مصير لذوي القدرات الخاصّة، فاكتشفوا أنّ البشر استطاعوا «أن يهندسوا جينات أبنائهم؛ فاختاروا ما أرادوا لهم من صفات القوّة والصّحّة والذّكاء والجمال والملكات، ونبذوا ما كرهوا من صفات المرض والقبح والعجز والضّعف». (ص:١٩٠)

لقد استطاع الأطفال رفقةَ (ديمة) أنْ يكتشفوا أسرار صمود الأشخاص الذين زاروهم في العوالم الأخرى وقوّتهم، لكنّهم لم يستطيعوا أن يتبيّنوا أبداً

سرّ الفجوات النّورانيّة، وفي ذلك تقول (ديمة) في نهاية القصّة: «أمّا سرّ الفجوة النّورانيّة، فلا يزال أبي يتحفّظ عليه، ويبحث عمّن يحمل راية علمه من بعده ليعطيه سرّ هذه الفجوة وتفاصيل اكتشافاته؛ ليستفيد البشر أجمعون منها، ولكنّه لا يزال يخشى أن تنقلب اكتشافاته إلى وبالٍ على البشريّة شأنها شأن الكثير من الاكتشافات والاختراعات التي كرّسها الإنسان الشّرير لتعذيب غيره من البشر». (ص: ٢٠٤ – ٢٠٥).

(٥)

تنتحي القصّة على الخيال العلميّ حيث ترتكز على تنبؤات هذا النوع من الخيال وتصوّراته عن المستقبل في بناء هيكلها وتسلسل أحداثها، فتبني نسيجها على فرضيّة الفجوات النّورانيّة القادرة على الانتقال من زمنٍ إلى آخر، إذ تستثمر هذه الفرضيّةَ من أجل انتقال أطفال القصّة من زمن إلى آخر لمقابلة مجموعة من (ذوي القدرات الخاصة) الذين استطاعوا الانتصار على إعاقاتهم، وإثبات تميّزهم ونجاحهم على الرّغم من معاناتهم بسبب أحوالهم الخاصّة إلى جانب المواقف المجتمعيّة السّلبيّة تجاههم في معظم الأوقات.

والواقع أن القصّة تقدّم مغامرةً جريئة، سواء على صعيد المضمون أو الشّكل؛ ويكفي أنْ يشار إلى أنّ جميع أبطالها من الأطفال هُمْ من (ذوي القدرات الخاصّة)، بل إنّ بعض معلّميهم هم من هذه الفئة كذلك، مما طبع القصة بغير قليلٍ من الغرابة والاستثنائية، لا سيما أنّ القصّة تتولّج في أعماق أولئك الأطفال، في محاولة لرسم عوالمهم الدّاخليّة، كما تحاول أن تقدّم مقاربةً مفترضة لجوانيّاتهم ومشاعرهم وأحاسيسهم وكيفيّة رؤيتهم للعالم والنّاس والتحدّيات، كما ترسم مشاعرهم وأحاسيسهم ومخاوفهم وأحلامهم.

(٦)

امتاز العملُ بمجموعةٍ من الخصائص الأسلوبية والفنية التي كان لها دورها في إخراج نصّ قصصيّ قادرٍ على إيقاظ حواسّ المتلقي، وتشويقه إلى قراءته ومتابعة ماجرَياته.. وقد يشار هنا إلى النقاط الآتية:

- تتولّى (ديمة) والأصدقاء زمام السّرد في القصّة؛ فكلّ منهم يروي حكايته الخاصّة مع الإعاقة بضمير المتكلّم، كما يصف طريقته لرؤية العالم، ويرسم ملامح انتصاره على ضعفه وخوفه ومجتمعه، كما يحدّثنا عن مواقف أسرته ومجتمعه ومحيطه من إعاقته، وهذه الطّريقة في السّرد تقرّب النّص من نفس الطّفل القارئ، كما تقدّم تصوّراً نفسيّاً ومعرفيّاً لما يدور في أعماق الأطفال من (ذوي القدرات الخاصّة).

- بناء حبكة القصّة على الخيال والمفاجأة والاكتشاف والصّراع بين الإعاقة والعجز والتّحدّي والانتصار.

- لغة النصّ التي تتميّز بفصاحتها ورشاقتها وغناها الإيحائيّ والتأثيريّ، إلى جانب خلوّها من الهنات والسّقطات اللغويّة والإملائيّة التي تموج بها كثيرٌ من النصوص الموجهة للأطفال في وقتنا الحاضر!

- استخدام أسلوب الحوار الذي يزيد من حيويّة النصّ، ويدفع عجلة الأحداث بشكل مشوّق، ويظهر مواقف الشخصيّات وآراءها وأفكارها ورغباتها ومخاوفها وآمالها وأحلامها. وهذا الحوار جاء على نوعين: حوار خارجيّ مع الآخر، وحوار داخليّ مع النّفس.

- إضفاء قدراتٍ وصفاتٍ خارقة على أبطال القصّة؛ مما يسهم في جذب الطفل إلى القصّة؛ فـ(ديمة) قادرة على قراءة ما يدور في أخلاد النّاس، والعنزة (شقراء) تملك ملكاتٍ خارقةً، مثل الكلام والنّقاش والذّكاء الحادّ واستظهار معلوماتٍ كثيرة عن الشعوب والأفراد والثقافات والحضارات، والأمّ (عفاف) لها رائحةٌ عطريّة ملازمة لجسدها، مما يحور إلى فترة وجودها في الجنّة.

- استخدام تقنيّة الاسترجاع وتقنية الاستشراف في بناء السّرد، وهذا الاستخدام رأيناه واضحا من خلال الانتقال إلى الأزمان الماضية والحاضرة والمستقبليّة، وما رافق ذلك من السّرديات الخاصة بهذه الانتقالات الزّمنيّة المختلفة.

- استخدام تقنيّة تيار الوعي الذي يسمح بتقديم كثير من التّفاصيل للقارئ، مثل الحديث مع النّفس عند أبطال القصّة والتّداعي والذّكريات وما شابه، وهذه التّقنية تبرز عند حديث كلّ طفل من الأطفال في القصّة عن حياته وأفكاره ومشاعره، وأوّل من بدأ بذلك (ديمة)، حينما طفقتْ تتحدّث عن ذكرياتها الخاصّة وعن أفكارها الشّخصيّة.

- توظيف أسلوب السّؤال الذي يؤدّي دائماً في القصّة إلى اكتشاف جديدٍ، أو فتح بابٍ للحوار في قضيّة معيّنة، أو يقود إلى حدث ما، مثل تساؤلات (ديمة) في القصّة: «وبقيتُ أتساءلُ: أهناك أطفال يشبهونني في هذا العالم؟ وإذا كان هناك وجود لهؤلاء الأطفال المشابهين لي، فماذا تراهم يفعلون في غرفهم، وهم فيها وحيدون مثلي؟!» (ص: ١٦)

- استخدام الخيال العلميّ في القصّة، والارتقاء به من مجرّد (فانتازيا) وشطحات بعيدة إلى تجسيد لمقولات العلم وفرضيّاته واستشرافاته.

– استدعاء شخصيّات تاريخيّة واقعيّة شهيرة، لاستثمار تجاربها المختلفة في تحقيق مقاصد النصّ التربوية والتعليمية، وشحن طاقته التأثيرية والإقناعية.

– تحفيز خيال الطفل بأحداث خياليّة متواترة، وخلق عوالمَ غريبة لا عهد له بها.

– إضفاء الحياة على الجمادات، فالعنزة (شقراء) ليست في حقيقة الحال إلاّ (روبوت) آليّ صنعه الدّكتور (شجاع الورديّ)، ليكون صديقاً لابنته (ديمة) التي تصف العنزةَ (شقراء) بقولها: «قد صنعها والدي خصّيصاً من أجلي، ووضع فيها خلاصة علمه وتجاربه حول صناعة الكائنات الآليّة، ثم غذّى ذاكرتها بخلايا معلوماتيّة عملاقة، وربطها بتوصيل لاسلكيّ متّصل مع كثير من محرّكات البحث في الشّبكة العنكبوتيّة لتحدّث معلوماتها دون توقّف ما دامت أليافها المشعّة الكهروذريّة تزوّدها بالطّاقة المتجدّدة التي لا تنتهي ولا تفنى، وتظلّ تستولد نفسها من ذاتها» (ص: ١٣).

– خلق الأزمان المختلفة، وتسهيل الانتقال بينها بوساطة الفجوات النّورانيّة في انتقالات سرديّة مفاجئة وصادمة تشدّ الطّفل إلى القراءة والاهتمام بالأحداث، ومن ثمّ تؤثّر فيه، وفي مخياله وقناعاته.

– استخدام أسلوب التكرار، الذي من أظهر صوره تكرار الفقرة التي تصف كيفيّة الانتقال من العالم الواقعيّ المعيش إلى عوالم أخرى وأزمان مختلفة... حيث تتكرّر هذه الفقرة بتكرّر الانتقال الزمنيّ عبر الفجوات النورانيّة، وهي: «وفجأة انفتحت الفجوة النّورانيّة بريح باردة لافحة، وسمعنا صوت موسيقى موغلةٍ في البعد تختلط بأصوات بشريّة وحيوانيّة وآليّة في فوضى غير

مفهومة، وفاحتْ منها رائحة أرضيّة غريبة، وانبثق منها نور بأطياف ملوَّنة تحمل طاقة جذب لأجسادنا نحوها، فانزلقنا جميعًا في الفجوة النّورانيّة، ومررنا في لولب ضوئيٍّ يعطّل الرّؤية والسّمع والحركة والإحساس بالزّمن، وشعرنا بأنّنا نسقط في بئر عميقة، وأنّ أجسادنا تستسلم لقوة عظيمة تجعلها تطير بخفّة في عدمٍ أسود مجهول، واجتاحنا ضعفٌ غريب، وشعرنا بعجز في أطرافنا، وفقدنا قدراتنا على الحركة، وبدأنا ننزلق نحو الأسفل في هواء بارد نقيٍّ يحملنا بكلّ سهولة، وبدأنا نصرخ دون توقّف وأحدنا يبتعد عن الآخر طائرًا في هذا الهواء المنزلق نحو الأسفل، وأخذنا نتفرّق في فضاء لولبيٍّ ضيّق ينجذب نحو الأسفل، وبلمح البصر وجدنا أنفسنا في...» (ص: ٣٠ و٥٨ و١٥٦ و١٧٥).

– جاذبية طبعة الكتاب وإخراجه الفنيّ، التي نتبيّها في قياسه الأنيق، وورقه الفاخر، وخطوطه الواضحة، وأسطره المتباعدة، وكذا في صفحة غلافه (الأماميّة) التي جاءت تشتمل على لوحة تشكيليّة جميلة في وسطها، تمثّل إنسانًا يمدّ يده إلى طفل مقعد، وكلاهما متشكّل من فسيفساء ملوّنة متكوّنة من بشر بألوان مختلفة في إشارة رمزيّة واضحة إلى أهميّة أنْ يعين الإنسان، في كلّ مكان وزمان ومن كلّ عرق ولون، أخاه الإنسان، وخاصةً إذا كان من فئة الأطفال.

(٧)

وأخيراً، يحسن أنْ يشار ههنا إلى صورةٍ أخرى لتقديم هذا العمل، وتوسيع دائرة الإفادة منه، ففضلاً عن نشره في طبعته الورقيّة سنة ٢٠١٩؛ فقد قامت الجهة النّاشرة (دار كتارا للنّشر) بإطلاق «أصدقاء ديمة» في إصدارٍ صوتيّ ضمن مشروع (مشوار ورواية) الذي يمكن تنزيله على شكل تطبيق إلكترونيّ على الهواتف المحمولة الذّكيّة أو على الحواسيب، وهو عبارة عن

تطبيق على الهاتف/ المحمول واللّوحات الإلكترونية بنظامي (أندرويد، وآبل)، ويتيح الاستماع إلى القصّة بعد أن جرى تحويلها من مادة مكتوبة إلى مادة صوتية، بخصائص تكنولوجيّة وإلكترونيّة عالية. وقد تمّ ذلك بصوت (إيمان أبو زيد) التي جسّدتْ شخصيّة (ديمة) التي تروي القصّة كاملةً بضمير المتكلّم، وتحكي قصّتها وقصّة أصدقائها الأطفال في (بيت ديمة). ومن مميزات التّطبيق سهولة الاستخدام، حيث يمكن استخدامه على جميع الأجهزة واللّوحات الإلكترونيّة، كما يُمكّن هذا التّطبيق المستخدم من معرفة عدد الكلمات المسموعة من الكتاب إلى جانب معرفة المسافة التي قطعها عند الاستماع (بالكيلومتر وبعدد الخطوات)، ويتيح أيضاً معرفة عدد السّعرات الحراريّة التي تمّ حرقها خلال المشوار، إذ كان من مقصد هذه المبادرة الرّبط بين الأدب/ والرّياضة البدنية، بغية تشجيع الكافة على ممارسة النشاط الرّياضيّ إلى جانب سماع القصص المسموعة. (ينظر على الشبكة العنكبوتية: المصدر السابق).

.... ❖❖❖❖❖ ....

"أعشقني"[1] سموُّ الحب، فَيض اللغة

مخلوف عامر *

منذ أن راجت مفاهيم المدارس النقدية المعاصرة، أخذ المُناص يحظى باهتمام الباحثين والنقاد. وأصبح العنوان من المنطلقات الأساسية للدخول إلى النص، حين تكون للعنوان امتداداتُه في المتن. فلعلَّ كثيرين من الكُتَّاب يضعونه اعتباطاً أو لغرض تجاري لا يُراعَى فيه هذا البُعْد الذي يجعل منه مفتاحاً أو علامة مركَّزة تختزل النص بحيث يحيل كلاهما على الآخر. فإذا هو حقَّق هذا النوع من الإشارة والإثارة منذ البدء بأن تمتدَّ ظلاله على طول المتن، فلا جدوى من التفكير فيما إذا كان الكاتب قد وضعه قبل تحرير النص أو بعْده، في مرحلة الاختمار أو أطلَّ برأسه لحظة الكتابة.

من هنا يمكن القول إنَّ اختيار الفعل المضارع في:(أعشقني)، لا يدل على حاضر خالص ولا على مستقبل خالص، إنَّما هو تجسيد لحالة من الديمومة والاستمرار، ناهيك عمَّا يحمله العشق من شحنة صوفية تجعل من الحب سرَّ الوجود.

فلو قالت:(أعشق نفسي أو ذاتي) لكان ذلك صحيحاً على المستوى اللغوي لولا أنَّ هذه الصيغة تزرع الإحساس بقدْر من الانفصال بيْن الفعل/الفاعل والمفعول، وحيث تتَّسع المسافة بيْن اللفظيْن نطقاً وشعوراً. فأمّا–وقد اختارت الكاتبة ضمير المتكلّم مستتراً ثمّ متَّصلاً– فإنَّ المسافة تضيق بكثير ولا تمثِّل نون الوقاية سوى حاجز بسيط لينكفئ الأنا على الأنا فيستحيلا كلمة واحدة أو جسداً واحداً.

---

[1]. سناء شعلان، أعشقني، دائرة المكتبة الوطنية، المملكة الأردنية الهاشمية، الطبعة الثالثة، ٢٠١٦م.

* جامعة د. مولاي الطاهر سعيدة –الجزائر

هكذا يكتمل الانسجام في الصورة التي تجعل من شخصية (باسل المهريّ) يبقى بدماغ ذكوري بعدما خسر جسده ((في حربه المخلصة للدولة في مواجهة الأعداء والثوار والمخرّبين)[٢]. فيفكّر الأطباء- بمساعدة مخابرات المجرَّة- في أن يُجْروا له عملية جراحية فريدة من نوعها ليرتدي جسد امرأة في انتظار أنْ يجد له الأطباء جسداً ذكورياً.

ما يشبه هذه الصورة التخييلية استعملها الكاتب الجزائري (الطاهر وطار) في روايته: (العشق والموت في الزمن الحراشي)[٣] بطريقة مختلفة،حيث يحضر المؤلف في صورة "براهما"الذي شطر جسمه فجعل شطراً في صورة رجل وشطراً في صورة امرأة.كما وردت بطريقة أخرى لدى الكاتبة المغربية(حليمة زين العابدين)في روايتها: ((لم تكن صحراء))[٤] حيث تقول:

((عقدت الآلهة اجتماعا للتفكير في كيفية الخروج بالكون من حالة الصمت و من فراغها الأزلي الممل، المسئم... بعد تدبر وتأمل طويلين. تخلق كائنا يشبهني، لكنه ملتصق بآخر من الظهر، له رأسان وأربعة أياد وأربعة أقدام، في حالة اقتتال دائم، شد وجذب على الدوام.))[٥]

لكن الوضع مختلف لدى(سناء شعلان)، فالمرأة التي اختارتها ليُركَّب على جسدها دماغُ هذا الرجل ليست ككل النساء.((يقولون إنَّها زعيمة وطنية مرموقة في حزب الحياة الممنوع والمُعارض)) كاتبة مشهورة تُسجن وتُعذَّب، بينما كان (باسل المهريّ)شخصاً مأموراً يحارب الثوار والمناضلين خدمة لدولة المخابرات.إنَّه يملك دماغاً آلياً ويحيا بلا قلب، لقد فَقَدَ كلَّ إحساس بالإنسانية وبالحب، في حين تتميَّز المرأة بالعطف والحب والحنان.ومادام كان ينقصه

٢.المصدر السابق، ص:٢٥

٣) العشق والموت في الزمن الحراشي (اللاز الكتاب الثاني)، دار ابن رشد، ط:١، ١٩٨٠.

٤. زين العابدين، حليمة، لم تكن صحراء، منشورات دار الأمان،الرباط، ٢٠١٦

٥. سناء شعلان، أعشقني ص: ٣٢.

صدرٌ مفعمٌ بالحب والحنان، فلا مناص من إكمال ما ينقصه، ويحصل ذلك بالفعل إذ يلتحم الدماغ بالجسد إلى درجة يصعب فيها التمييز أو يكاد:

((تكاد تكون الأمور مختلطة تماماً في نفسه، فهو لا يعلم إن كان هو هي، أم كلاهما هما، أم كلاهما ليسا هما، يحتاج الأمر إلى طول تفكير وتدبُّر وتنظيم ليعدَّ سؤالاً يتقن اللعب على ضميريْ هو وهي، ويجيد التفريق بينهما، فهو ما عاد قادراً على ذلك بأيّ شكل من الأشكال))(٦).

هذه الحيلة الأدبية التي تهتدي إليها الكاتبة تعبِّر عن حالة عصرنا، عصر صار فيه الإنسان أشبه بآلة وهو يحتكم إلى صرامة العقل المادية والإلكترونية، إنَّه زمن الفراغ الروحي. لذلك تُفضِّل أن تطير على جناح الخيال إلى الألفية الرابعة لعلَّ هذا الإنسان الطائش المغرور أنْ يكون قد اهتدى إلى ضرورة الجمع بيْن العقل والقلب وإلى هناك حيث (خالد)الأمل الذي يمثِّل رمز الإنسان الصالح والذي يستحقُّ العشق، وهو جديرٌ بأنْ ينعم بالخلود.

إنَّ هذه الصورة في الوقت الذي تبدو فيه غريبة غير مألوفة، فهي في الوقت ذاته تخلق حالات من التوُّتر من خلال تساؤلات مُحيِّرة، تحمل القارئ على ترقُّب الآتي.

هل سيحقد على جسد أُلْصق به وهو لم يرتكب ذنباً، أو لأنه الأضعف أو لأنه الأجمل؟؟

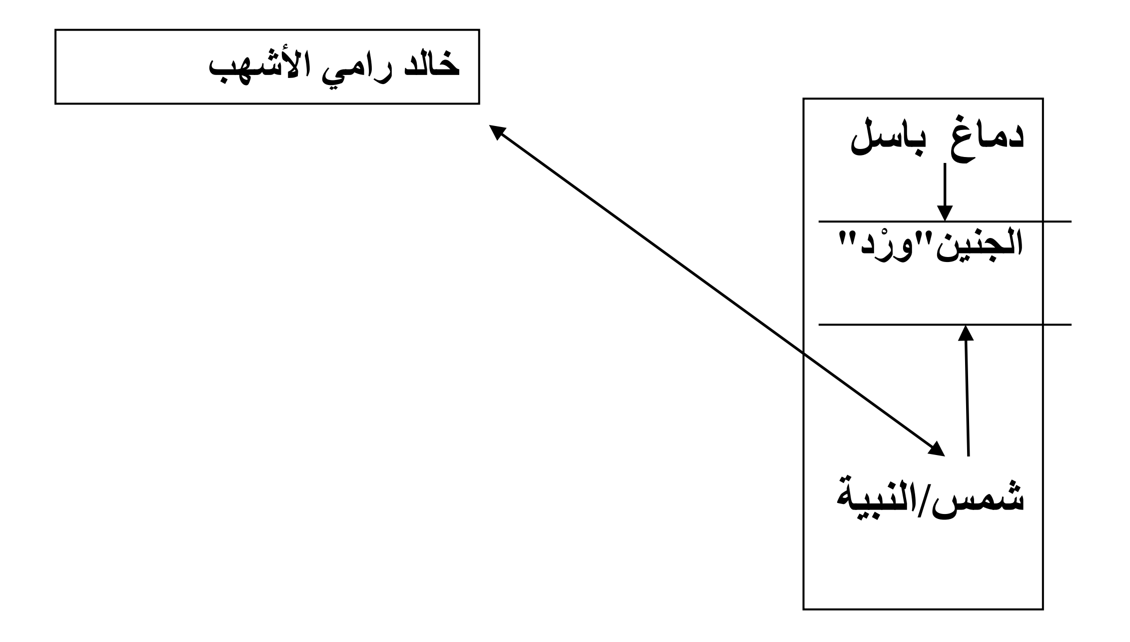
((أو ربما لأنه الأكثر حناناً عليّ ورفقاً بسخطي الطفولي المتعاظم على فقْده، جسدها يكرِّس معنى الفقد في روحي، وكل ما حولي يكرِّس معاني الخواء كلّها في ذاتي))(٧).

فالرجل مُقْبل على عملية جديدة غير مسبوقة وليس متأكِّداً من نجاحها، ثم إنَّ الجسد هو لامرأة نحيلة لطالما نخره التعذيب، وكيف

٦. المصدر السابق، ص:٤٨.
٧. المصدر السابق، ص:٥٧

سينسجم معه دماغ كان يحمله جسدٌ قوي مفتول العضلات؟ وهل حقّاً سيجد له الأطباء جسداً ذكورياً في المستقبل القريب أمْ أنَّه أمرٌ ميئوس منه؟؟

فضلاً عن أنَّ هذا الجسد الدخيل بدأ ينتفخ شيئاً فشيئاً ليفاجئه بوجود جنين سيشرع في التحرُّك. وما يزيد التوتُّر حدَّة أنَّ هذه الأحداث لا تُقدَّم دفعة واحدة، بل تتداعى تباعاً وتُشعر المتتبِّع بضرورة بالانتظار والترقُّب.وفي الرسم التقريبي التالي يشير السهم ذو الرأس الواحد إلى اتجاه الكلام من الراوي إلى المروي له، بينما يشير السهم ذو الاتجاهيْن إلى تبادل بينهما.



إذا ما صرفنا النظر عن بعض الشخصيات التي تحضر بصفة شبه دائمة أو تمرُّ عابرة ومنها:

(المخابرات المركزية، زوجة باسل وَولَداه، المساعد الأول الآلي، زوج شمس (بيرق نوفل الأشقر)، الأطباء)، فإنَّ الشخصيات الرئيسة لا تتجاوز هذا العدد المحدود المشار إليه في الرسم أعلاه. لكنَّها - على قلَّتها وبتسمياتها

الدالة:(باسم، شمس، خالد، وَرْد)- تفتح أفقاً واسعاً للسرد فيتماوج على عدّة مستويات:

١-الكاتبة تروي في بداية النص ما من شأنه أن يؤثّث للبناء العام للرواية باستعمال ضمير الغائب فالمتكلم:((وحدهم أصحاب القلوب العاشقة من يدركون حقيقة وجود بُعْد خامس ينتظم هذا الكوْن العملاق،أنا لست ضد أبْعاد الطول والعرض والارتفاع والزمان،(...)ولكنني أعلم علم اليقين والمؤمنين والعالِمين والعارفين والدّارين وورثة المتوصوِّفة والعُشّاق المنقرضين منذ آلاف السنين أنَّ الحب هو البُعْد الخامس الأهمّ في تشكيل معالم وجودنا..))(٨).ولا تجد من مكان مناسب لِبَشر مَرْضى غير المستشفى، فيكون الحيِّز الوحيد الذي ينتظم فيه النسيج الروائي.

لذلك فإنّ(شمس) تبدو بلا والدين، لأنها تنتسب للناس جميعاً بفضل الحب الذي تكتنزه، وأن العلاقة الزوجية المحكومة بوثيقة مصطنعة، ليست أصيلة كما ليست كفيلة بأنْ ترقى بالمرء من درك الممارسة الحيوانية للجنس إلى ما هو أرْفع وأسمى.

٢-تتوزَّع الرواية على ثمانية فصول، اختارت أنْ تُعنْونها بأبعاد: بُعْد الطول في امتداد جسدها-بُعْد الزمن بمفاهيم جديدة ونظريات نسبية أخرى- بُعْد الارتفاع- بُعْد العرض. لكنَّ البُعْد الخامس هو الشريان الذي يُغذِّي سائر الفصول إذْ ((بالحبِّ وحْده تتغيَّر حقائق الأشياء وقوانين الطبيعة))، فتأتي الفصول الثلاثة التالية تعبيراً عن انطلاق طاقة الحب الكامنة .وتتوالى الفصول في فيْض من التدفّق اللغوي يُغري ولا يعيق الاسترسال.

٣-تنشأ علاقة ثنائية بين (باسل) مُمَثّلاً بالدماغ وبين الجنين بحيث يكون هذا الأخير في موقع المُخاطَب، وعلاقة ثنائية ثانية بيْن (شمس) والجنين، وثالثة بيْن (شمس) و(خالد).

٨. المصدر السابق، ص:١٣

في الأولى، يتّخذ الحوار شكل المناجاة لكوْن الجنين قد يتحرَّك من حين إلى آخر في صمت ولا يجيب، وينشأ من طول بقائه في الرحم قلقٌ دائم. وفي الثانية، يصبح المخاطَب طفلة مخاطَبة،لأنَّ (ورْد) هو طفل بالنسبة لـ(باسل) وطفلة بالنسبة لأمِّه.

((اسمكِ سيكون ورد، هذا الاسم اختاره لك خالد، منذ الآن أكاد أشمّ رائحتك الورْدية، تنبض في أمومتي الوليدة، الورد يا حبيبتي الصغيرة، هو جمع كلمة وردة، والوردة نبات جميل له روائح زكية(...)والورد كذلك اسم لحيوان منقرض ينتمي إلى زمن ما قبل الألفية الرابعة، اسمه الأسد أيْضاً،وهو حيوان مفترس ومتوحّش وقويّ،ونبيل كذلك، يعيش بكبرياء،ويموت بكبرياء، ويرفض الجيف،ويعتزّ بقوّته،ولذلك أسميْناكِ ورداً،لتكوني منذورة للجمال والقوّة ولحُبِّنا))[٩].

وفي الثالثة يتمُّ التحاور عبْر الرسائل التي يكتبها(خالد والقصص/العِبَر التي يحكيها.

وهكذا، فإنَّ لعبة الضمائر والتبادل بيْن الراوي والمروي وتداخل الأزمنة تضفي على النص مسحة من التنوُّع تمنح المتلقي فرصة التنقُّل بيْن أجواء مختلفة ومُشوِّقة، تصبُّ جميعها في فضاء لانهائي من الحب اللامحدود والذي هو سرُّ الوجود. وهو-في الوقت ذاته- طموح إلى زمن غير الزمن الرديء الذي نعيش فيه.

٤- يستمرُّ (باسل) على طول المتن يُقلِّب مذكِّراتها ويقرأها، إلى أن يصل إلى الصفحات الفارغة، عندئذ يكون قد تشبَّع بالعطف والحنان، ولمَّا سكنه الحب الأبدي يناجي الطفل قائلاً: ((ما رأيك في أنْ ألدك في القمر يا ورد؟ هذه هي رغبة أمّك. سنسافر غداً إلى هناك، لك الكثير من الأقارب في ذلك المكان، أمّك لا تعرف أنّك ذكر، هي تظنّك فتاة، لكنّ والدك سيعرف أنّك رجل

٩. المصدر السابق، ص:٧٩-٨٠

استثنائي مثله، هل تحب والدك يا ورد؟ عليك أن تفعل ذلك، أنا أحبُّه كثيراً وأحب أمّك أكثر، أقول لك سرّاً، أنا أعشق أمّك، أنا أعشقني بقوّة))[١٠].

٥-هي رواية ترى إلى الحب أنّه أساس الوجود، وفي غيابه يقع الإنسان فريسة آلية أتوماتيكية مقيتة، يسبح في فراغ روحي ومستنقع من التدنِّي الأخلاقي. فتكون الرواية بهذا المعنى تنتقد واقعاً سياسياً واجتماعياً تلميحاً لا تصريحاً. فمن طبيعة الأدب الناجح أنْ يكون قادراً على ممارسة لعْبة المداورة والإخفاء.

ثمَّ إن كلمة (حب)هذه المُكوَّنة من حرفيْن فقط، تأخذ بُعْداً لامُتناهياً بفعل ما تشحنها بها الكاتبة من فلسفة وجودية يتعانق فيها الواقعي بالخيالي، وتتمازج فيها الصور الأدبية بالإشارات الصوفية، وتتخلَّل النص قطعٌ قصيرة منثورة بلغة شعرية تعبيراً عن الشوق والاشتياق والصلوات والعَبَرات والجمرات، وما كان كل ذلك ليتحقَّق لولا ما تمتلكه(سناء) من طاقة تعبيرية ولغة قويّة تمتدّ في نَفَس طويل، تطالعنا فيه الفكرة الواحدة وقد ارتدت ثوْباً أدبياً جديداً من فقرة إلى أخرى. فأمّا منْ أراد أن يتحدّث عن لغة الرواية وحدها، فإنّها جديرة بدراسة مستقلّة متأنية، الأمر الذي لا يفي به هذا الانطباع الأوّلي.

.... ❖❖❖❖❖ ....

١٠. المصدر السابق، ص:٢٠٥

فانتازيا الحكي وتداخل الخطاب في رواية "أعشقني" للروائيّة سناء الشعلان

أ.د.عبد العاطي كيوان*

"وحدهم أصحاب القلوب العاشقة من يدركون حقيقة وجود بُعد خامس ينتظم هذا الكون العملاق، أنا لستُ ضدّ أبعاد الطّول والعرض والارتفاع والزّمان، ولستُ معنية بتفكيك نظرية إينشتاين التي يدركها، ويفهمها جيداً حتى أكثر الطلبة تواضعاً في الذّكاء والاجتهاد في أيّ مدرسة من مدارس هذا الكوكب الصّغير، ولكنّني أعلم علم اليقين والمؤمنين والعالمين والعارفين والدّارين وورثة المتصوّفة والعشّاق المنقرضين منذ آلاف السّنين أنّ الحبّ هو البُعد الخامس الأهم في تشكيل معالم وجودنا، وحده الحبّ هو الكفيل بإحياء هذا الموات، وبعث الجمال في هذا الخراب الإلكترونيّ البشع، وحده القادر على خلق عالم جديد يعرف معنى نبض قلب، وفلسفة انعتاق لحظة، أنا كافرة بكلّ الأبعاد خلا هذا البعد الخامس الجميل، أنا نبيّة هذا العصر الإلكترونيّ المقيت، فهل من مؤمنين؟ لأكون وخالد وجنينا القادم المؤمنين الشّجعان في هذا البُعد الجميل. خالد أنا أحبّكَ، وأحبّ جنينا كما ينبغي لنبيّة عاشقة أن تحبّ..." ([1])

بهذا تصدر سناء الشعلان([2]) روايتها. كفرت الكاتبة بكلّ الأبعاد الكونيّة والوجوديّة خلاه وحده، فأقامت له مملكة خاصة، تلك مملكتها وحدها، مملكة من صنع خيال محض، أقامت صولجانها في عالمها المفترض، ومع ذلك تنزل بتلك المملكة من علياء إلى أرض فيها سماء، فإذا هي في مملكة النّاس والواقع

* أستاذ الأدب الحديث/كلية الآداب/جامعة الفيوم

[1]. رواية"أعشقني":سناء شعلان،ط١،دار الوراق للنشر والتوزيع،الأردن،عمان،٢٠١٢،ص٩.

٢. روائيّة أردنيّة.

والبشر، هي حقيقة في خيال، أو خيال في حقيقة، عاشته بطلة الرّواية، وكشفت عنه جليّاً في خطابها، وإن غُلّف بنوع من كشف، وبعض بوح، لم تحاول تجميله، أو القفز عليه، حتى لو حُمّل بلحظات من خصوصيّة عشق محموم.

وإذا كانت رواية سناء الشعلان قد جمعت بين الأشتات عبر عوالمها المتناقضة، والمتداخلة، والغامضة، والمكشوفة، فها هي ذا تحيل قارئها إلى مثيل آخر، برز في تداخل أجناسها المقروءة، فدفعت بمتلقّي أدبها إلى شيء من(أدب السّيرة)، و(أدب الرّسائل)، و(المقال)، و(الخيال العلمي)، تارة تلقي بأوراقها المضمّخة بأريج خصوصيّة لحظاتها النّادرة عبر(أدب الاعتراف)، ومرة تحلّق في سماواتها الملتبسة ألوانها تحاول الاختفاء، تداخل ظاهر، تهادى على صفحات الكتابة عند سناء الشعلان، أومأ في- الآن نفسه- إلى "حرفيّة" صنعة، ومراس تجربة عبر"فعل الكتابة".

ففي البعد الأوّل"(الطّول) ([٣]) تبدأ الكاتبة سرد الأحداث، في نوع من خلط(فانتازي) متداخل بين الواقع واللاواقع، نسجته من بنات أفكارها، مترامياً في أسلوب أجادته باقتدار ودربة وفنّ، إذ تدور أحداث الفصل/البعد حول مشهد في غرفة عمليات واحدة من الكوكب، قد يكون كوكب الأرض، وربما هو كوكب ليس من عالمنا، استرفدت شيئاً من داخله، وشرعت تروي أحداثاً فيه، وتكشف عن واقع مختلّ في داخله، هو واقع تفصّل فيه الأشياء على مقاس أصحابها هم، وحدهم دون سواهم، لايبالون شيئاً بالآخرين، ولا يعنيهم أن يشغلوا أنفسهم بهم؛ لأنّهم لايساوون شيئاً في عالمهم، بينما هم يأخذون كلّ شيء، وأيّ شيء يعدّ رخيصاً من أجلهم، في حين يموت هؤلاء، وتنقل أعضاؤهم هبة وجائزة.

---

[٣]. رواية "أعشقني":ص١٣.

ومـع ذلـك يحيـل المشـهد إلى الانصـهار والتّجسّـد بـين جسـد وجسـد، أو جسد في جسد، بوصفه(معادلاً موضوعيّاً) بين نفسين، صار نفساً واحدة لا تقبل التّجزّؤ، كونها رمزاً أو قناعاً، أو رداء يخفي شيئاً في داخله.

هنالك تستحضر الكاتبة صورة بطلة الرّواية، في نوع من(استرجاع) إلى الوراء، تكشف فيه عن صاحبة الجسد:" يا لها من أقدار عابثة حدّ المجون والعهر! هـاهي تلـك العنيـدة القادمـة مـن غياهـب الزّنزانـات الانفراديّـة في معتقلاتنـا السّياسـيّة في أقاصـي كواكـب المجـرّة تترجـلّ عـن صـهوة كبريائهـا ورفضـها وصمودها بعد طـول عنـاد، وتلفظ أنفاسـها الأخيرة علـى أيـدي جلاديهـا دون أن تتراجـع عـن أيّ موقـف سياسـيّ، أوعـن رأيّ لهـا معـارض لسياسـة حكومـة دربّ التبّانة. يقولون إنّها زعيمة وطنيّة مرموقة في حـزب الحيـاة الممنـوع والمعـارض، وكـاتبة مشهورة، وأشياء أخرى ماعاد ذهني المشوّش بفوضى الألم يتـذكّرها في هـذه اللّحظـة، أنـا لا أعـرف الكـثير عـن آرائهـا ومواقفهـا، لا شـكّ في أنّ حروبـي الطّويلة مع المعارضين والمنشقّين عبر المجرّة قد سـرقتني حتـى مـن معرفـة هـذه المرأة التي يقال إنّها مشهورة بلقب النّبيّة"([٤])

عندئذٍ تحيل دوالها المقروءة والمرئيّة إلى واقع لم يبرح كوكب الأرض، نراه في خروج عن مـألوف لا ترضـاه السّـلطة، أو التّقاليـد الحاكمـة الـتي تحكم قبضتها على المناوئين لها في هذا الكوكب.

وفي بعدها الثاني:الزّمن([٥]) يُفصح المشهد عن شيء آخر، نـراه في (تحـوّل) فانتازي لرجل-عبر مزج- إلى أنثى، في استبدال جسد بجسـد، واستشـراف لـزمن قادم جديد، كشفت عن الكاتبـة، وأرخـت لـه في بدايـة الألفيّـة الرّابعـة، القادمـة من أغوار الزّمن البعيد القادم، تلك سـنة (٣٠١٠) ميلاديّـة، وإن كنّا لا نعـرف لمـاذا كان هذا التّاريخ دون غيره، وإلم يرمز؟!." هذا الجسد الأنثويّ اللّعـين يتـذكّره

---

[٤] . نفسه:١٤+١٥.

[٥] . نفسه:٢٧.

تماماً، وهذه النّدوب المحفورة فيه تعيده إلى تفاصيل موت صاحبته... ما هذا؟ هل هو مرض؟ أنا أكره هذا الجسد، أريد أن أخرج منه، أريد جسدي، لا أريد غير جسدي. أعيدوا لي جسدي، أخرجوني من هذا الجّسد اللّعين، أخرجوني منه، أنا أكرهه، وأكرهها، وأكرهكم، أخرجوني منه.....ه....ه...([٦])

وإذا كنّا هنا قد ألمحنا إلى شيء من توحّد وتآلف، ظهرا في تقارب واستشراف الآخر، إلاّ أنّنا نرى ثمّة نفوراً وقطيعة، لا أقول بين نفس ونفس، وإنّما بين جسد وجسد، وإن لم يتوافق هذا مع مضمون الرّواية.

ومع ذلك يختلف هذا – على نحو ما- في الفصل الثالث، أو البعد الثالث:(الارتفاع)، إذ يكشف عن قرب "مسافة إلى النّفس"، وإن كان ذلك "نحو الألم".([٧])

ثمّة أسئلة تطرح نفسها عبر دلالات العناوين، عنوان الرّواية، وعناوين الفصول، ولماذا هي دون سواها، ومع هذا، فتلك تنحاز إلى الجسد، دونها دلالة ورمزاً عليه.

ومهما يكن من أمر، فإنّ (باسل المهري) يفاجئ أنّه في جسد غير جسده، ولك يكن هذا وحسب، وإنّما جسد امرأة، هنالك يأخذ التّعجّب والاستغراب وضعاً في نفسه، إذ يشرع يستهجن هذا التّحوّل الغريب، ويعلن عنه في جلاء.

فإذا كان البعد الرّابع، (العرض) وإن كشف عن مساحة من الحزن كبيرة، بوصف(العرض) لا تتجاوز مساحة الكون فيه عرض أحزان الكاتبة([٨])، يدخل الصّراع مرحلة أعلى، في ازدراء لجسد المرأة التي صارت هو، أو هو صار هي، عندئذٍ تتوالى المشاهد والأحداث، في زمن متخيّل وشخوص فيه، وإن أفصح

---

[٦] . نفسه:٣٧.
[٧] . نفسه:٤١.
[٨] . نفسه:٥٣.

ذلك عن نظرة متدنيّة إلى المرأة، بوصفها جسداً مستبدلاً بآخر كان ذكوريّاً، وإن جاء هذا في إيماءة إلى(النّوع)، وإن رأينا رؤية مغايرة تنحاز إلة "الجندر"(٩)

وتتنامى الأحداث في البعد الخامس الذي بنت عليه الكاتبة روايتها، بوصفه الأساس لبنيتها السّرديّة:" الحبّ وحده من تتغيّر به حقائق الأشياء وقوانين الطّبيعة"(١٠)

وربما هذا ماجعلها–وعبر الحبّ- تخرج عن المألوف والشّائع إلى شيء من "غرائبيّة" أحداثها، وإن لم تبرح عالم العاشقين في كوكبهم الأرضي، حتى لو (همّشت) تلك العوالم في سبيل تأكيد فكرتها، وما في خلدها من (نورانيّة) الهائمين في دنيا البشر." تناولتُ عشائي الذي كان في انتظاري على عجل، أخذتُ حماماً بارداً في جوّ باتَ يحتاج إلى حمام دافىء، لبستُ ملابسي اللّيليّة بعد أن علّقتُ بنطالي وقميصي ومعطفي على المشجب الأبيض القصير، فلا أزالُ ألبس ملابس الرّجال، وأنا بجسم امرأة إكراماً للماضي، ونكاية بالحاضر، وتماشياً مع وقعي النّفسي الدّاخلي، ومحاكاة لعاداتي الطّبيعيّة، فأبدو للرّائي لي على عجل أو من بعيد، في كثير من الأحيان، صبيّاً لم تغادره ملامح الطّفولة يحاول أن يدسّ نفسه في صفوف البالغين، أو رجلاً نحيلاً متصابياً، أو امرأة مسترجلة في أسوأ التّخمينات، وإنْ كنتُ أساساً لا أملك موقفاً معادياً أو متحفّظاً من قضية التخنيث، أو الجنس الثالث، وهم منتشرون بكثرة في المجرّة، وحاصلون على كامل حقوقهم المدنيّة والإنسانيّة والاعتباريّة؛فهم يمثلون تطوّراً جندريّاً معلّلاً ومقبولاً، مادام لا يتعارض مع المصالح الكبرى لحكومة المجرّة، ولا يمسّ خطوطها الحمراء، ولا يصطدم

٩. نفسه:٦٥.
١٠. نفسه:٦١.

بآليات التّكاثر والازدياد والاقتران الرّسميّة والقانونيّة، وإعادة توزيع الملكيات والمواريث والثّروات"([١١])

عندئذٍ يختلط الواقعي بغير الواقعي، وإن أومأ الخطاب إلى سيف السّلطة، وقهر الإنسان.

غير أنّ الكاتبة تأتي بالفصل السّادس لتخصّصه لمناقشة (طاقة البعد الخامس) ([١٢]) فتبدأ باليوم ٣ شهر النّور من عام ٣٠١٠م، برسالة من خالد الذي كثرت رسائله على مدار الرّواية:" " يانفحة من روح الإله، يانبيّة الكلمة، يانبيتي، أتمنّى أن تكوني مستعدة لاستقبالي هذا المساء، لقد جئتكِ خفية، وانزويتُ إلى زاوية في غرفتكِ أتأمل جلستكِ، يبدو لي أنّكِ تلبسين ثوباً شفافاً أسود، ما أجمل الأسود والسّواد؛ إنّه لون النّبالة والشّرفاء والصّدق، راقتني الطريقة التي تداعبين بها لوحة المفاتيح، لقد أُفتتنتُ

بأناملكِ، أمّا الذي يشتّتني فابتسامتكِ ونظراتكِ الغارقة. أنتِ أذكى امرأة عرفتها في حياتي؛ لأنّك أكثر صفاء وحركة وكلاماً وأنوثة، عشقتك لأنّ شيئا من روحكِ يذكرني بالإله، عشقتكِ لأنَك ملأت قلبي في لحظات كان فيه الفراغ يملأ جغرافيتي"أشتهيكِ: خالد"([١٣])

وتلك رسالة حقيقيّة، وإن أشارت الكاتبة إلى عالمها المفترض، إذ تبدأ بشيء ممّا بين المحبّين، سيقت في وصف مباشر دال.

تقول الكاتبة: لقد جرّبنا إطلاق هذه الطّاقة لمرة واحدة يا وردي لقد جرّبنا إطلاق هذه الطّاقة لمرة واحدة فقط ياوردي، كان ذلك في ليلة صناعتكِ، ليلتها كان الحبّ في أعلى مستوياته في جسدي وجسد خالد، وكانت روحانا معلقتين في عرش السّرمديّة، ومتواصلتين مع كلّ قوى الكون، كانت

---

[١١]. نفسه:٦٥-٦٦
[١٢]. نفسه:٨٣
[١٣]. نفسه:٨٣

لحظة انفجار الطّاقة الكونيّة، لقد كانت طاقة رهيبة وعملاقة حرفت كوكب القمر عن مساره الأبديّ الخالديّ بمقدار متر كامل، وسببت خللاً كونيّاً أبديّاً، ولوخرجت الطّاقة المنبعثة عن المقدار المتوقّع لها بمقدار أكبر لتفجّر القمر بنا وبليلتنا الخالدة، وبكلّ مواطنيه من العالم الجديد.

طاقة البعد الخامس مرتبطة بطاقة الحبّ، وبدائرة الجنس الخالدة المقدّسة... هو قوة تختزل النّماء والاستمرار والحياة، وتكفل موثوقيّة المحافظة على العِرق البشري بكلّ صفاته ومميزاته وحوامله ومحدّداتها، وهو فعل تتكاثف فيه أدوات الجسد والروح والنّفس من أجل خلق تعبير عن الحبّ والحياة والاستمرار، والتّعبير عن الفعل الجمعي بذاتيّة خاصة..."([14])

لا شكّ أن الكاتبة تعود مرّة ومرّة لتؤكّد من قيمة العلاقة الحميمة وتُعلي منها، غير أنّها تعود كذلك من جديد، لتكشف عن اضطراب الرّؤية وانغلاقها أمام إنسانها التّائه في دياجير التّشتّت والجهالة إذ تقول: "ولكن بعد انتصار الماديات، وانحصار القوى الرّوحيّة، واتخاذ الإلحاد ديناً، والكفر بالله، ورحيل الأنبياء، واندثار العبادات والرّموز الدينية، واستفحال الأمراض الجنسية المعدية، وتشوّه المخيال الإنسانيّ، وانتشار العنّة، وشيوع تشوّهات الفروج والقضبان بسبب الحروب الذّرية الدامية، واستفحال التلوثات البيئيّة والكيميائيّة والبيولوجيّة، فقد انقرض الجنس، بعد أن تذبذب في سنين من التّجريم والمطاردة والتّحريم من حكومة المجرّة، ثم نُسي تماماً، بل نُسخت ذكرى انقراضه، وما عاد له ذاكر حتى ولو في ركن تعليمي في متحف أو مركز أبحاث، وغدا القليل فقط من العلماء والمتابعين لقضايا التّاريخ الإنثربولوجيّ والفضوليين والمالكين لبعض نفائس المخطوطات والرّقع

[14]. نفسه:٩٤،٩٥

الإلكترونية والذّاكرات المغنطة التي تشير للجنس، وتملك صوراً نادرة عنه هم العارفون به وبحكايته الطّويلة مع الإنسانيّة"([١٥]) .

لقد شرعت سناء الشعلان تناقش قضايا مجتمعيّة طارئة، حاقت بإنسان مرحلتها، وملكت حواساً له، فأغلقت مسارب الرّؤية من أمامه وخلفه.

وهكذا يأتي البعد الخامس، رسالة في قصيدة عبر الجسد، جسد المرأة(النّبيّة)، نبيّة هذا البعد، كونها حقيقة في عالم الهداية، وهدى في عالم الضلال، تلك(نبية) من نوع خاص، برزت في هذا الطّرح، ودلّت عليه، بوصفه نوعاً من (مزج) بين روحين التقتا في زمن ما.

وعلى الرّغم من الوضوح إزاء هذا الطّرح، فإنّ ثمة قدراً من التّوغّل عبر الغيب (الفيزيقا) لم نستطع الوصول إليه، أو استيعابه، أو فكّ أحاجيه وشفراته في البداية.

وهنا، فلا الكاتبة جنحت إلى عوالم السّرد المفترضة والمتخيّلة وحسب، ولا هي ظلّت قابعة في عالمها العاطفي بكلّ زخم رسائله الحالمة وفقط، وإنّما أرادت(مزج) هذا كلّه في تلك الرّؤية المختلطة، وإن تهادى ذلك في تألّق وبراعة، تبرز أدوات المبدع الجاد، أظهرها(صوغ) محكم لمادة الحكاية (الخام) مع " البنية السّرديّة".

وفي هذا تكشف سناء الشعلان عن مرارة تجربة فتقول: "ماذا نسمي وجوهنا حين تغيب عنا؟ لاشيء سوى العدم، لاشيء سوى ضروب من الفراغ واللامعنى، سوى سحر أغنية فاضت من كأسٍ، فسال الوقت وفاض العمر، وصرنا صوراً بلا مصير... لا معنى لي بعد كلّ هذا العبور إلى ضفاف الخريف. روحي شتاء يأتي قبل الخريف. وخريفي صيف يأتي بلا فصول، ووجهي قطعة أرض شوهتها أيادي البشر المأفونين. ما الحبّ يا قلبي؟ ما الشّوق

---

[١٥]. نفسه:٩٥،٩٦

يا صدري؟ ما المسافة والمواسم والأنثى والصحراء وقطر الماء حين يتلوّن الوجه، ويلبس الجسد درع النّهاية؟!"(١٦)

وإذا كانت الكاتبة تفصّل القول في طيّات سطورها المبتدعة، فقد آلفت بين دوال بعينها، تزامنت على صفحات الكتابة، هي دوال(الموت)، و(الحبّ) و(التّجربة)، بوصفها من أكثر الدّوال تكراراً في سطور الرّواية: (موت الجسد)، (موت تجربة)، (موت حبّ) .

ومع هذا نرى عكساً جليّاً لمعاني تلك الدّوال، قصدتها الكاتبة قصداً من وراء هذا العمل، بدت في إحياء جسد، وتجربة، وإحياء حبّ: "أنا الحائر الذّاهب الآتي العائد القادم المذبوح اليقظ، شاخ جسدي، وأعيت السّنون وجهي. بينما حبّك يلهو بي كقطعة قماش وهو يطلق قهقهاته التي أربكتّ ما تبقى من المسير. أنا الموت المنقوش على لوح الرّوح، أقول لكِ يا طلوع الأفلاك إنّ قبري يتسلّل إلي بين الموتى كي يخبرني بأسرار المحار وإعوجاج مخابئ ساكنه. أنا الموت الذي انفضح الجرح أمام عينيه، وتقاطرتْ مصائر القادم على وجنتيه"(١٧)

ولايكاد الفصل السّابع يبتعد بنا عن هذا الطّرح، بوصفه(معادلة نظريّة لطاقة البعد الخامس)، كونه طاقة كونيّة غير متناهية، ترامت في واقعيّة ملحوظة: شعري+كلماتي+خالد) (١٨)، هنالك تبدأ سناء الشعلان-كعادتها- التأريخ باليوم ٧ شهر النّور عام ٣٠١٠م برسالة من خالد (١٩)، وهي رسالة- كغيرها- تؤرّخ لما بين خالد وشمس، والرّسالة تستدعي رسائل أخرى، سبقت في الفصل السّادس، يوم كذا، ويوم كذا، من شهر النّور.

١٦. نفسه:١٠١.
١٧. نفسه:١٠٢.
١٨. نفسه:١٢٥.
١٩. نفسه:١٢٥.

هنا كان على الكاتبة ألاّ تفصل بين السّرد المتتابع في الفصلين، ثم يطرح هذا أسئلة تكرّرت: ما الغاية من هذا الكمّ من الرّسائل، وقد شغل مساحة كبيرة من الرّواية!!

زمع ذلك نعود فنقول: إنّ الأثر الأكبر من وراء ذلك يكشف عنه معجم ضخم لمفردات الجسد، أظهرته في براعة سناء الشعلان على طول روايتها، وضخّمته بأريج من عاطفة رفيفة، استقتهامن مكنون وجد خالص، عبر قاموس خاص، هو قاموسها وحدها، فجاء على شاكلة بعينها، رأيناها في هذا العمل الأدبي كاشفة دالة.

وهاهي سناء الشعلان، لقد عادت لتوّها تحكي عن عالم القيود في حكومة الاستبداد، والعسف، والقبح، وإن حاولت تغليف ذلك بشيء ممّا يجري في (حكومة المجرّة)، لقد عادت إلى حيث القاع الذي يقف عند سفاسف الأشياء، ويجعل منها مادة له: " أستطيع أن أجمل لك كلّ هذه المشاكل في أنّ الحكومة تحرّم الشَّعْر الطّويل، وتدين تربيته، وتجرّم من يفعل ذلك، من باب فرض نمط شكليّ واحد على كلّ سكان المجرّة لاعتبارات كثيرة يمكن اختزالها في ثقافة القبح والاستبداد وفرض النّمط الواحد ومحو خصائص الفرديّة والاختيار، ووالداي والمدرسة والعمل وكلّ من حولي يريدون أن أخضع للقانون من باب إغلاق منافذ المشاكل والمخالفات وغضب الحكومة، وأنا لا أبالي بإشراع كلّ النّوافذ على الجحيم مقابل الاحتفاظ بشَعْري الجّميل الذي يسعدني، ويكتنفني بحميميّة خاصة تفجّر في داخلي اعتزازاً عملاق بأنّني أنثى.

ولك أن تتخيّلي كم عُنّفتُ، وضُربتُ، وعُوقبتُ، وأُضطهدتُ، وغُرّمتُ، ثم جُرّمتُ أخيراً عندما بلغت سنّ الحادية والعشرين، وهو سنّ الرّشد في المجرّة، وأخيراً قادني شَعْري الطّويل الجامح كنجمةٍ إلى المحكمة بصفتي متمرّدة صغيرة، وعاصية حمقاء، ومواطنة عنيدة تتمسّك بمخالفة القانون، ومعاندة الدّولة من أجل شَعْر أسود طويل لا قيمة له، سوى ذلك الافتنان الجميل به

والنّشوة الحلوة التي تسكن في نفس كلّ من يراه يتطاير بزهو في الهواء، ويتمايل بحركة غنجاء مائعة متهادية مع كلّ حركة أقوم بها"([٢٠])

وبهذا تعود الكاتبة-في جلاء- إلى أدب(السّيرة)، لتحكي حكياً مباشراً عن بطلة الرّواية، إذ تقول:" وأُلقي بي في السّجن عندنا رفضتُ دفع الغرامة، وقُصّ شَعْري وفق القانون، وكاد الأمر ينتهي عند هذا الحدّ لولا كلماتي التي كان لها الدّور الثاني في تغيير اتجاه حياتي، فقد شرعتُ أكتب رواية متمرّدة جميلة اسمها" سِيَر أصحاب الشّعر القصير"، ضمّنتها أجمل الأفكار التي قرأتها عبر مطالعاتي الطّويلة والمكثّفة لتاريخ البشر وسسيولوجيا الأدب وأنطولوجيا المكان وتطوّر الفنون وتاريخ الإبداع الإنسانيّ في الألفيّة الماضية، واستفدتُ من معلوماتي عن قيم الجمال والحريّة في الألفية المنصرمة من أجل لمز كلّ قوى الاستبداد في حكومة المجرّة، ووظّفت كلّ أساطير الحبّ والجمال والخلق والوجود والنّهايات والجحيم والفردوس في شحن هذه الرّواية بكلّ مثير وطريف ومقنع، وتثوير الشّعب ضدّ وجودهم المفرغ من الرّوح والسّعادة والذّاتيّة في عالم إلكترونيّ مبرمج وفق ما تقتضيه خارطة مصالح رجالات حكومة المجرّة"([٢١])

إنّ أقوى ما تحيل إليه بنية السّرد هنا، هو قدرة الكاتبة على امتلاك ناصية القول، وأدواته، في شيء من تفرّد، وموهبة تضنّ على كثيرين أمثالها، ذلك ما تكشف عنه رواية سناء الشعلان، أيّاً كان القصد من ورائها.

وإذا كانت الكاتبة في هذه الصّفحات تميط اللثام عن نفسها، إذ جنحت إلى(أدب السّيرة) بصورة ظاهرة، أومأت فيها إلى شخصيتها وإن جاء هذا في مراوغة مقصودة، فقد غلب على ذلك شيء من عاطفة جيّاشة، أفصحت عن بعض خبايا علاقة، أظهرها فيضٌ من رسائل شبقة، احتشدت بكثرة في سياقات

[٢٠] . نفسه:١٢٧.
[٢١] . نفسه:١٢٨.

القصّ، وأبانت في الحين نفسه عن حميميّة لا تحدّها حدود، وإن جاءت في لحظات ترقّب لمشهد كوني لـ امرأة/رجل/أو رجل امرأة، في اكتناز لكمٍ من مشاهد، يكتنهها تداخل، تراءت-جميعها- كاشفة في انتظار وليد قادم، كونه رمزاً لمرموز أكبر، لم تكشف عنه الرّواية مرة واحدة، حتى لو تخيّلنا ذلك.

على أنّ الكاتبة تعود فترتدي مسوح المتصوّفة، وتخلع عليها نفساً من سيرة(حيّ بن يقظان) (٢٢) وأشباه من فكر إنساني رأيناه في غير عصر: "مع أوّل شعاع من أشعّة هذا الصبّاح الشّتوي البارد، نطق باسل جهراً صدقاً: لا إله إلاّ الله، هو ربّي وأنا عبده، وإليه المآل. لقد امتلأ صدره بإيمانه وشهادته، فرحب الكون من جديد، وأصبح أشدّ بهاء وأكثر أمناً، وعرف له غاية ومصيراً ومعنى لوجوده وخلقه، الآن أدرك سرّ الضّياع الذي تعيشه الإنسانيّة المعاصرة وارثة كلّ إلحاد هذا الانفجار العلميّ والحضارة المعلوماتيّة بكلّ مافيهما من كفروعناد... أكان عليه أن يقطع كلّ هذا الدّرب الطّويل، ويعيش تجربة المستحيل، ويخلع جسده في مكان ما، ويلبس جسد غيره، ليبحث عن نفسه، فيجدها في جسدها وفي نفسها وفي مذكراتها وفي كلماتها؟ لعلّ القدر رتّب له هذه الرّحلة الغريبة والطّويلة في البحث عن نفسه، بل الله من رتبّ له هذه الرّحلة، وقاده إلى نفسه، نعم كانت إلى جانبه منذ البداية طاقة خيّرة تحبّه وترعاه، وهذه الطّاقة هي الله بلا منازع.

الرّحلة صعبة، ولكن المُزار يحتاج إلى كلّ هذا العناء، مادام هو الطّريق إلى الله، فما أجمل البكاء على أعتابه!وما أحلى الوقوف في ذلّ سؤاله!وهو العاطي الوّهاب.

---

[٢٢]. انظر:حي بن يقظان،ابن طفيل،الهيئة المرية العامة للكتاب،مصر،القاهرة،١٩٩٩.

لقد آمن بالله ربّاً، وبها نبية كلمة، أخرجته كما خرجت وأخرجت الكثيرين من ظلمات الإلحاد والكفر إلى فراديس من نور الإيمان، وحلاوة قرب الخالق الواحد الأحد الفرد الصّمد"(٢٣)

غير أنّ المتأمّل في الصّفحات-ص١٦٢ ومابعدها- يتوقّف أمام المفاجئة الأكبر، إذ تنزل القاصّة من علٍ، فتعود إلى واقعها، وقد هبطت توّاً من كوكبها البعيد- الذي أرهقت فيه قارئها- إلى حيث كوكب الأرض، إذ تكشف-هنالك- عن مغزى القول، وقيمة الرّمز، وانخلاع الجسد، خلال هذا الفيض الرّائق الذي تقنع بكم من الأقنعة، ووسّد بكم من الأردية، كانت سبيلاً إلى ما ورائها من مقاصد.

ويظهر ذلك- بصورة أكبر-على لسان بطلها: " وأنا كنتُ-لسوء حظّي- آلة الدّمار والفتك التي تعيث قتلاً وتشريداً وإثماً في أولئك المؤمنين الذين تسمّيهم الدولة ثوّاراً. أصدحُ الآن بترنيمة الرّوح والحقيقة " أن لا إله إلاّ الله"، الآن عرفتُ حكمة أن أخلع جسدي الطّاغي الظّالم الخليق بالعذاب والخطيئة، لألبس هذا الجسد الطّاهر العارف بشؤون الحقيقة والنّور والهداية، فلا عجب إذن أن يكون اسمها شمساً، لتنير قلبي بقلبها، وتقود جسدي بجسدها، وتنيرروحي المعتمة بروحها الوضيئة.

لابدّ أنّ السّماء قد قبلت بي تائباً يعود إلى فراديس الله وسدرات منتهاه عارياً من كلّ خطاياه ولاسيما جسده، ووهبتني مِنّة المغفرة لتقرّ عيني، وتطيب نفسي، فجعلت من هذا الجنين المخلّص سليل العشق وطاقة البُعد الخامس إمارتي على القبول ورسالتي الحجّة بين يديّ الله، وقد آن لي أن أسعد بهذه الحجة(٢٤) .

---

٢٣ . رواية"أعشقني":١٦٣،١٦٢.

٢٤ . نفسه:١٧١.

وتلك هي المحطة الأخيرة التي تتوقّف عندها غايات القصّ، ومضامين القول ومغزاه، وقد أحالت إلى ما كان وراءها، وكيف نسجتها سناء الشعلان نسجاً في هذا العمل المجهد والشّاق.

وتختتم سناء الشعلان روايتها بالفصل الثّامن، انطلاق الطّاقة(٢٥) ليكون أكثر الفصول واقعيّة، إذ تبدأ بحديث مطوّل لما بين الله والإنسان، ثم مابين الإنسان والإنسان.

وإذا كانت الكاتبة قد انحازت-في كثير من طروحاتها- إلى السّرد (الفانتازي)، والجنوح بالخطاب(الفيزيقي) المتجذّر في طوايا التّراكيب، وثنائيات المعنى، فإنّها لم تبرح مكانها بعد.

ويبقى من هذا الجزء الأخير(انطلاق الطّاقة) قد ترامى في تراكيب يحدوها شيء من صدق، رأيناه في ألفاظ من حقل (البوح)، أبان عن لحظته (الموسومة) في حقيقة لا تبتعد عن عبق اللحظة، وخرافيّة الحدث، في اقتناص لنشوة التلاقي، وكيف ظهرت هاتكة لأسدال الحقيقة، ومعرية إيّاها في غير وجل.

لقد أظهرت سناء الشعلان في روايتها فيضاً شغلنا على مدار الحدث، وهي- أيّ الرّواية- وإن بدت تغلق الأبواب بداية أمام متلقيها، إلاّ أنّها كشفت عن كلّ هذا جملة واحدة حينما اقتربت من النّهاية.

كذلك تكشّفت الرّواية من شيء آخر في وريقاتها الأخيرة، تجسّد في نوع من علاقة فاعلة بين الصّوفي والعاشق والفيلسوف.



قراءة مضادّة في رواية " أَعشَقُنِي" للأديبة د. سناء الشّعلان

عباس داخل حسن*

"إنّ لفي وسع النّقد، بالضّبط عبر اعترافه بأنّه لغة وحسب" الصّورة أكثر دقّة لغة ورائيّة" أن يكون بمفارقة ضديّة، لكن بأصالة، موضوعيّاً وذاتيّاً، تاريخيّاً ووجوديّاً، كلياتيّاً وتحرريّاً؛ فاللّغة التي يختارها النّاقد أن يتحدّث بها ليست هدية السّماء، بل هي واحدة من عدد من اللّغات التي يقدّمها موقعة في الزّمن وهي موضوعيّاً، المرحلة الأخيرة من تطوّر تاريخيّ للمعرفة والأفكار والشّبوبات الفكريّة أنّها ضرورة، ومن جهة أخرى فإنّ كلّ ناقد يختار هذه اللّغة الضّروريّة تبعاً لنسق وجوديّ ما، بوصفه وسيلة لممارسة وظيفة أدائيّة فكريّة تخصّه وحده واضعاً في هذه العمليّة ذاته الأعمق، أيّ تفضيلاته ومتعة مقاومته، وأشكال هوسه، وبهذه الطّريقة يحتوي العمل النّقديّ ضمن ذاته على حوار بين موقعين تاريخيين وذاتيتين اثنتين، موقع المؤلّف وذاتيته، وموقع النّاقد وذاتيته، لكن هذا الحوار يكشف تحيّزاً كاملاًنحو الحاضر؛ فالنّقد ليس تحية إجلال تؤدى لحقيقة الماضي أو لحقيقة الحاضر الآخر، بل هو نظم لذلك الجلي المدرك في زمننا نحن"([1])

"أَعْشَقُنِي[2]" رواية عشق وحب مجوسيّ ؛ " أنا أحبّ إذن أنا موجود" وخيال علمي في آن معاً، تقع أحداثها زمنيّاً في الألفية الرّابعة، وفي مكان لازال العلم يحثّ الخطى لسبر أغواره بالوصول إليه لاستيطانه، فتستبقهم الرّوائيّة سناء الشّعلان بخيالها بأن تمسح درب التّبانة، ويعيش العاشق المتحوّل جنسيّاً في أحد

---

* أديب ناقد من فنلندا

[1]. في الأدب والكتابة والنّقد – رولان بارت ترجمة وتقديم الدكتور عبد الرحمن بوعلي – دار نينوى للدّراسات والنّشر – دمشق ٢٠١٤،ص١٥٦.

[2]. أَعشَقُنِي، رواية للدّكتورة سناء الشّعلان. الطّبعة الأوّلى ٢٠١٢. الناشر: مؤسّسة الورّاق للنّشر وللتوزيع، عمّان، الأردن.

كواكبه بعد الخلاص من ستّة حروب كونيّة اقتلعت الإنسان من الأرض التي نعيش عليها باستدعائها بعداً كونيّاً خامساً كما تعرفه ببعد الحبّ بعد أن تعبت البشريّة من سلطة الكراهيّة والحروب التي قضت على أحلامها وآمالها وخلّفت الدّمار والظّلم.

إنّ رواية "أَعشَقَنِي" رواية إشكاليّة بمعنى الكلمة منذ العنوان الأوّل الرّكن الأساسيّ للعمل السّرديّ وعلاقته التّرابطيّة مع النّصّ السّرديّ. وهذا أوقع كثير من القراء والنّقاد في الإيهام المقصود من لدن الرّوائيّة لإثارة مخيلة القارئ، وإدخاله في متاهة المعنى مصراً على مواصلة تيهه اللّذيذ؛ فبدأ يفتش عن عائديّة الفعل "أَعشَقُنِي" المرهون بالنّطق والسّماع مثيراً السّؤال عند المتلقي هل "أَعشَقُنِي" عائد "للأنا" السّاردة المتخفيّة وراء النّصّ " الكاتبة" أم "لأنا" بطل أو بطلة الرّواية. إنّها متاهة تثير المتعة وتستفز المخيّلة في البحث عن دلالات " أَعشَقُنِي"، ومن هنا تنشأ "خيبة الانتظار"/ أفق انتظار القارئ " المتلقّي"، ويسمّى هذا الفارق بين كتابة المؤلف وأفق انتظار القارئ بالمسافة الجماليّة وفق "ياوس" التي عرّفها بالبعد القائم بين ظهور الأثر الأدبيّ نفسه وافق انتظاره عند القارئ منذ المدخل الأوّل "العنوان" وأنّ طبيعة القراءة وآلية التّأويل التي تسعى للوصول للفهم وفق مدارك القارئ " الفهم يتضمّن دائماً بداية التّفسير، أيّ التّفسير صياغة المعنى تدمج الإدراك أيضاً" ([3])

"والقارئ حرّ في فتح العمليّة الدّلاليّة للنّصّ، وإغلاقها دون أيّ اعتبار للمدلول في سبيل نيل لذاته من النّصّ، وعلى نحو يكون فيه قادراً على خلق سياقات مؤتلفة ومختلفة، وعلى شاكلة أن تكون فيها كلّ قراءة بمثابة تحدّ لذاكرة القارئ الذي يتابع حين يشاء تقلّبات الدّال، وهو ينساب مراوغا لقبضة

---

[3]. الاتجاه الأسلوبيّ البنويّ في نقد الشّعر تأليف عدنان حسين قاسم – الدّار العربيّة للنّشر والتّوزيع، ط١ سنة ٢٠٠١ ،ص٤٢.

المدلول لأنّه قارئ يملك مطلق الحريّة لربط النّصّ بإنساق من المعنى في منتهى اللّذة والمتعة، الأمر الذي يمكّنه في إعادة انتاج المعنى" ([٤]).

وإنّ القراءة النقديّة لأي عمل أدبيّ تسعى في الكشف عن الأبعاد الجماليّة ورصدها معتمدة على رصيد القارئ" النّاقد" ومعرفته السّيوسولوجيّة والثّقافيّة وإطلاعه على المدارس النقديّة المختلفة لكسر احتكار النّقد بالمعنى، بل أصبح القارئ مكمّلاً في الصّنعة الخيالية للنّصّ من خلال رصيده المعرفي و"نزاهته الجماليّة".

إذن نحن في إزاء عنوان إشكاليّ مبني على التّلغيز الذي يثير فضول القارئ في تتبّعه للوصول الى المعنى الكامن لغويّاً فيه؛ لأنّه عنوان إيحائيّ متعدّد الانتساب، وعلينا تفكيكه من خلال قراءة الرّواية، هذه لعبة ذكية بامتياز فرضته الرّوائيّة "العنوان "، وأجبرتنا على الدّخول إلى المفتتحات الدّاخليّة للرّواية التي نكتشف أنّها رواية خيال علميّ، لكنّها بذات الوقت رواية حبّ رومانسيّ من الطّراز الأوّل، وهي مكتوبة بلغة شاعريّة فيها انزياحيّة واسعة من المجاز والرّمزيّة والإثارة، وهذه إشكاليّة أخرى نقف إزاءها؛ لأنّها تتطلّب حضور لغة معجميّة معروفة عند القرّاء بالخبرة العامّة للعلوم الطّبيعة الفيزيائيّة والطّبية وبديهيات الزّمن التي شكّلت نزعاً حدثيّاً ورؤيّاً في الرّواية في الزّمان والمكان، وشكّل العنوان عنصراً مشوّقاً يهدّد القارئ بالتّشويش "فالتشويق إذن" لعب مع البنية، ولأنّه كذلك فمقدور له أن يخاطر بها، وأن يمجّدها- إن جاز القول- فهو توتّر حقيقيّ للمدرك، وهو إذن يمثّل النّظام في هشاشته، وليس السّلسلة، فإنّه يتمّم فكرة اللّغة نفسها، فيما يبدو مثيراً للعاطفة أكثرو، هو الأمر الذي يبدو أكثر فكراً؛ فالتشويق إنّما يأخذ بتلابيب

[٤]. مقال الدّكتورة نعيمة سعديّة كليّة الآداب واللّغات – جامعة محمد بخضير –بسكرة " النّصّ الأدبيّ وفعل القراءة – قراءة في عاشق فلسطين لمحمود درويش " المقال منشور على الموقع الالكترونيّ للجامعة.

الـذّهن"(٥)، وهكـذا مسـكت الرّوائيّـة بـذهن القـارئ وتلابيبـه بغـض النّظـر عـن التّأويـل المتولّـد لـ فعـل "أَعشَقُنِي" رأس الـنّصّ المسـرود ودلالتـه المتنـافرة كفعـل يتلاعب بالقارئ، لكنّه عشق ليس نرجسيّاً؛ لأنّه مـن أجـل آخر أعـدم مـن الوجـود المـاديّ، ليظهـر في الوجـود النّفسـيّ والشّـعوريّ كمـا نعـرف لاحقـاً في أحـداث الرّواية ليس كعشق "نكوريسس- نـرجس" الـذي يلقـي نفسـه في النّهـر بعـد أن شاهد صورته كما أخبرتنا الأسطورة الأغريقيّة.

وقد نجحت السّاردة بطريقة أو بأخرى بترقيق اللّغة وشعرنتها دون إرباك بنية المحكي آخذة بالحسبان الحفاظ على المصطلحات العلميّة، علماً بأنّ الـنّصّ العلمـيّ مظهـر مـن مظـاهر العقـل والـنّصّ الأدبـيّ السّـرديّ مظهـر مـن مظاهر العاطفة، كما أنّ النّصّ العلميّ أساسه محتوى الموضوع، في حين الـنّصّ الأدبيّ أساسه شكل الموضوع، وهذه الأشكاليّة التي حلّتها سناء الشّعلان باللّغة، ونجحت فيها من خلال تمكّنها اللّغويّ وأسلوبها المشوّق، وأنّ اللّغة وسيلة في انتاج المعنى وتفجير طاقاتها الإيحائية والدّلاليّة لخلق الصّورة السّرديّة بغية الوصـول إلى أعلـى تعـبير عـن الفكـرة والانفعـال الجمـاليّ وترسـيخ الخطـاب الخيـاليّ للرّوايـة، وهـي تعـرض عليـه مـرآة بنيتهـا الخاصّـة لتؤكّـد أنّ السّـرد بوصفه أدباً يصنع لغة من شروط اللّغة نفسها بوصفها أداة تخيليّة.

الذّات عينها كآخر:

من خلال تحوّل بطل الرّواية إلى كائن مزدوج الجنس "يعشق" نفسه "ذاته" يظهر جلياً لنا دياتلتيك الوجود والعدم للذّات والآخر الذي لايتحقّق إلاّ بوجود أنا أخرى، وهذا التّناقض الظّاهري لـ أَعشَقُنِي يدخلنا في مسألة فلسفيّة للأنا أو الذّات والآخر، وهي كاحتجاج على الواقع الهمجيّ لقتل بطلة الرّواية في حقيقة الأمر أنّ "أنا" البطل هي مثلث عينها كآخر لإحضار الوجود بكامله

٥. مدخل الى التّحليل البنويّ للقصص – رولان بارت - ترجمة منذر العياشي – دار نينوى للدّراسات والنّشر – دمشق ،ص٨٦.

التّعالقيّ مع الذّوات "بين وجود الإنسان بوصفه حرّاً، فلا يتعلّق الأمر هنا بمواجهة مسألة لايمكن علاجها علاجاً مستقصى إلاّ على ضوء إيضاح دقيق للوجود الإنسانيّ، بل علينا أن نعالج الحرّيّة في ارتباطها بمشكلة العدم وبالقدر الدّقيق الذي به تكون شرطاً لظهوره"([٦])؛ فموت البطلة بقي متّصلاً شعوريّاً كذات حاضرة بعشيقها الذي يحمل بجنينها بعملية طبيّة.

إنّ الوعي بدلالات النّصّ وتأويلها" والبحث عن المعنى القصديّ الذي يخفيه المؤلّف في مكان ما من نصّه. لذلك فقد احتضن التّأويل اتّجاهاته الفلسفيّة والأدبيّة الذّاتيّة والشّخصانيّة الظّاهرانيّة التي تهتمّ بذوات المؤلّفين في محاولاتهم لترميم المعاني الكامنة ضمناً في نصوصهم، غير أنّ هذا التّأويل تعدّد وانقسم. "([٧])

هذا ما فعلته رواية "أَعشَقُنِي" في تفعيل ما وراء التّأويل وضدّ التّأويل وتأويل التّأويل" بمعانيه اللّغويّة والنّصّية والتّشريعيّة، ومتاهة "أَعشَقُنِي" الأخرى هي البحث في عوالمها ومساراتها الزّمانية والمكانيّة والوجوديّة كلّ هذه العوالم بنتها الرّوائيّة بواسطة خيال علميّ استشرافيّ لايمكن إنكاره، مثلما إعدمت الإحساس بالواقع المادي لتوجده سرديّاً؛ لنعيش إشراقات ذهنيّة تبدو أكثر بعداً عن الخيال المحض، وأقرب إلى التّفكير العلميّ المنظّم للمنهجيّة بتوقّع لأحداث المستقبل وفق التّطوّر العلميّ الذي تشهده الإنسانيّة علميّاً وتكنولوجيّاً.

بين الخيال والفنتازيا:

إنّ طرح بدائل لمشكلة الإنسان اليوم وفق رؤية سرديّة خياليّة متطابقة مع اختياراته التي يتمنّاها هي التي تقودنا إلى تشكيل الصّورة النّهائيّة

---

[٦] . الوجود والعدم – بول سارتر– ترجمة عبد الرحمن بدوي – دار الآداب – بيروت ١٩٦٦ط١ ،ص٨٢.

[٧] . السّيمياء والتّأويل – روبرت شولز ترجمة سعيد الغانمي – المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر-بيروط ١٩٩٤ ،ط١ ،ص٩.

للمستقبل باختيار واعٍ للتنبّوءات وتجسيد مفهوم الاستشراف العلميّ، وإن كان متأتياً من خلال الخيال السّرديّ الذي يبدو مقبولاً ومتطابقاً مع الخيال العلميّ، وهذا يتطلّب منا عدم الوقوع في إشكاليّة المصطلح الملتبس عند البعض بين الخيال العلميّ والفنتازيا.

"واقع الأمر أنّ الخيال العلميّ كان دائما أساس العديد من الاختراعات الباهرة والإنجازات التقنية غير المسبوقة ومن ميّزات هذا النّمط من الخيال الموصوف بالعلميّ أنّه لايكون خيالاً صرفا متفلتاً من كلّ قيد، بل خيالاً منضبطاً ومتّصلاً بالعلم ونظرياته" (^[٨])، وعكس الفنتازيا التي يكون فيها ارتباط بالواقع المعاش بشكل أو بآخر، وأن يقوم على الظّواهر الخارقة والمثيولوجيّا والأساطير والخرافات.

التّحوّل الجنسيّ او المسخ:

إن موضوع التّحوّل الجنسيّ ليس بجديد في الرّواية العالميّة والعربيّة، وموجود بكثرة في ألف ليلة وليلة، والقصّ العالميّ ومنبع قصص الخيال المحض والعشق والفنتازيا بتلاوينها جميعها. وكذلك نجده في الأساطير السّومريّة والبابليّة والإغريقيّة والفرعونيّة وقصص القرآن.

واعتمد روايات كثيرة في العالم على موضوع تحول الجنس البشريّ من كائن إنسانيّ الى مسخ آخر كما في رواية "فرانتز كافكا الرّائعة "المسخ " الذي يستيقظ ليجد نفسه قد تحول إلى حشرة ضخمة، أو في رواية "قلب كلب " لـ"ميخائيل بولغاكوف"؛ حيث تبيّن لنا تجربة البروفيسور بريو برافنسكي بنقل غدة نخاعيّة من رجل قتل حديثاً إلى دماغ كلب، فيتحوّل الكلب إلى رجل دميم مسخ.

[٨] . الخيال العلميّ أم الفنتازيا الأستاذ محمود بري - مجلة أفق الصّادرة عن مؤسّسة الفكر العربيّ – العدد ٢٦ في ١ تشرين الأوّل – بيروت.

إنّ اختلاف رواية "أَعشَقُنِي" في تحويل جنس البطل إلى امرأة حامل لم تكن قائمة على الفنتازيا بل على خيال علميّ ممكن؛ لأنّنا نعيش لحظة زمنيّة مختلفة في التّطوّر العلميّ غير معهود يمكن تصديق مثل هذا التّحوّل ولو بالخيال الذي برّرته الرّواية كما ذكرنا استشرافيّاً وعلميّاً. دون أن نغفل أن هذه الرّوايات تشترك في تعرية القهر الإنسانيّ والظّلم وإبراز المشاعر الإنسانيّة لإدراك معنى الطّغيان السّائد، إنّها فنتازيا سوداء فاضحة قد استخدمتها الرّوائيّة بمنطقة الخيال الاستشرافيّ العلميّ الصّرف، وكانت مقنعة للقارئ لوعي الكاتبة على ماتحكيه وكيفة ما تحكي وأسلوب الحكي، أو كما عبّر عنه بوجه الدّقة الرّوائيّ البيروفي العظيم "ماريو فارغاس يوسا" حين قال: "إنّ قدرة رواية ما على الإقناع تكون أكبر، كلما بدت لقارئها أكثر استقلاليّة وسياديّة، حين يوحي له كلّ ما يحدث فيها بأنّه يحدث بموجب آليّة داخليّة للتّخيّل الرّوائيّ، وليس بقسر تعسفيّ تفرضه إرادة خارجيّة. وعندما تشعر الرّواية بأنها مكتفية بذاتها، وتتضمّن كلّ ما تحتاج إليه لكي تحيا، فإنّها تكون قد وصلت إلى أقصى قدرة على الإقناع، وتمكّنت من إغواء قارئيها، وجعلهم يصدّقون ما ترويه لهم. ويربط يوسا فاعليّة الإبداع الرّوائيّ بخاصيتين هما: التّماسك وطابع الضّرورة؛ فالحكاية التي تتضمّنها الرّواية يمكن أن تفتقر إلى التّماسك، لكن الأسلوب الذي يعبّر عنها لا بد أن يتسم بها، لكي يسمح لانعدام التماسك هذا بالظّهور كما لو أنّه طبيعيّ وجزء من الحياة"(٩)

هذا ما لمسته كقارئ للرّواية لأكثر من مرة إضافة إلى كلّ ما تقدم سأدوّن ملاحظتين أساسيتن لما أعتقده في تناول الأعمال السّرديّة نقديّاً أو في قراءة ما يكتب عن النّصّوص.

---

٩. خورخي ماريو فارغاس يوسا " ٢٨ مارس ١٩٣٦م" روائي بيروفي وصحفيّ وسياسيّ،حاصل على جائزة نوبل ٢٠١٠ ،وترجمت أعماله إلى أكثر من ٢٠ لغة وصاحب حصاد لجوائز عالميّة كثيرة.

ليس من الضّروريّ أن يسرد النّاقد أحداث الرّواية أو القصّة للقارئ قدر الكشف عن العناصر الجماليّة والقيم الفنّيّة للعمل، وعلى القارئ أن لايجهد نفسه، ويضيع وقته بما يكتب من دراسات نقديّة قبل قراءة الأعمال الفنّيّة والنّصّوص المنقودة، علماً بأنّ لغة النّقد لا تقلّ قيمة عن لغة النّصّ، وقد عبّر عنها رولان بارت بـ "الميتالغا" كمعادل "للميتاسرد" والاستهلال يوضّح ذلك.

" إنّ دور النّاقد في وضع قدراته الدّيناميّة في قراءة النّصّوص وميكازينمات البحث في اكتشاف الدّلالات الإشكاليّة المتناقضة في حدود العمل وفضاءآته، ولايمكن بأيّ حال من الأحوال أن يكون النّقد وفق قوانين قطعيّة كما هو العلم؛ فالفن والأدب يشكّلان حالة وجدانيّة خاصّة يدخل العلم والمعرفة ضمن مكوّنها وتكوين المبدع.

إنّ عمل النّاقد نابع من الفلسفة؛ فهو يبحث عن مكامن الجمال في العمل المنقود، ويصبح مثله مثل الفيلسوف وصلاحياته التي تطالب الفنان بإثبات مايقوم به هل هو عمل خير أم وسيلة إلى الخير، والجمال هو الخير بعينه وقيم الخير نابعة من الجمال ذاته.

وهذا بحاجة إلى إحساس ينطوي على جملة من العوامل المعرفيّة للوصول إلى اللّذة التي نتوخاها من القراءة حتى في "النّقود التي نحرص على قراءتها دون انقطاع بعد قراءة أيّ عمل أدبيّ أو مشاهدة أعمال تشكليّة أو أفلام سينمائيّة.

ومن هنا فإنّ مهمة النّاقد ليست وعظيّة أو دعويّة، بل هي بحث في مكامن النّصّ الذي يعدّ أساس الخبرة الجماليّة ومصدرها كما يقول "كلايف بل ":"" عندما نحاول إدراك العمل الفنّيّ جماليّاً يجب علينا أن لا نتذوّق أو نقيّم العمل الفنّيّ من وجهة نظر اهتماماتنا الشّخصيّة واعتقاداتنا أو عواطفنا أو تحيّزاتنا الثّقافيّة، بل من وجهة نظر العمل نفسه وبناءً على

الصّفات أو الكيفيّات الكامنة في الشّكل الدّال؛ فالشّكل الدّال وحده هو أساس الخبرة الجماليّة ومصدرها، بعبارة أخرى أن نتذوّق العمل الفنّيّ موضوعيّاً في ذاته ولأجل ذاته. . . وهذه هي النّزاهة الجماليّة" (١٠) التي نصل من خلالها إلى أعلى درجات اللّذة في القراءة والانفعال الجماليّ.

رواية "أَعشَقُنِي" تجربة مضافة إلى أدب الخيال العلميّ في الوطن العربيّ الذي يعاني من الفقر، ولم يوجد كتاب بهذا الضّرب من السّرديّات القصصية والرّوائيّة إلاّ بعدد أصابع اليد الواحدة.

وفي ظل التّطوّر العلميّ الذي تشهده البشريّة والتّقدّم التّكنولوجيّ نحن بحاجة ماسّة إلى هذا النّوع من الرّوايات آخذين بعين الاعتبار أنّ لكلّ نص قوامه واستفراده بوصفه تجربة جديدة مضافة، ولا بدّ أن تقوم من داخل السّياق الثّقافيّ والاجتماعيّ للتّجربة الإنسانيّة.

---

[١٠] . سقوط السّماء في خان الشّابندر – عبّاس داخل حسن – إصدار دار الجواهري للنّشر والتّوزيع – بغداد ٢٠١٦ ،ط١،ص١٥.

التجريب في رواية "أدركها النسيان" للروائية سناء الشعلان

سليم النجار *

على الرغم من اكتشاف الأسس الفنية للعمل الروائي التي أشّرها النقد وحدّدها – متمثلةً في الاستهلال والموضوعة والشخوص والحوار والحبكة والفعل والصراع والتوازن والأسلوب – فإنّ الرواية مازلت تفتقر إلى تعريف محدد؛ وذلك لسبب واضح: وهو أنها كُتبت وفق بنى مختلفة من التجريب الذي لا يستند إلى قانون.

والتجريب هو معارضة المتجز الفني المتحقق؛ بحثاً عن رؤى جديدة تبغي الكشف عن شكل فني وتقديمه بصيغة تتجاوز المألوف في الرواية نحو آفاق لم تُستكشف من قبل فكيف فهمت الروائية سناء الشعلان هذا المصطلح وكيف مارسته في عملها الإبداعي؟ في دراستي النقدية لهذه الرواية سأعتمد على التحليل السيكولوجي بشكل أساسي؛ كقراءة نقدية تجريبية لاعتقادي بأن الرواية التي تحاكي نفسها بنفسها؛ كما هو عليه في هذه الرواية؛ يستدعي بقوة الاعتماد على التحليلات النفسية؛ حتى وإن كان طبعاً يستدعي توظيف باقي المناهج النقدية الأخرى.

سنبدأ بتلخيص القصة؛ بشكل تقليدي؛ لكي نعطي صورتها الأولية القارئ بشكل واضح ومبسط. تدور أحداث الرواية في بيت الأيتام، بين طفلين يتيمين. الضحاك سليم وبهاء.

ينقسم هذا النص من الناحية السردية إلى قسمين؛ الأول نمطي؛ والثاني باطني. وينقسم على مستوى الفضاء الورقي إلى ثلاثة أقسام؛ الأول نمطي؛ والثاني باطني؛ والثالث نفسي. ومن هنا نقول بأن البعد الباطني ينقسم

---

* ناقد أردني.

بدوره كميا إلى قسمين؛ الأول جاء في بداية الرواية؛ والثاني جاء بعد الخروج من السرد الباطني؛ الذي اختلجه وشطره إلى نصفين؛ لتبقى برزخا مليئا بعلامات الاستفهام.

تبدأ الرواية نفسيا كما يلي:

"سبعة وستون عاماً لم تسرق من شبابه ونشاطه وابتسامته إلا القليل غير المأسوف عليه من ذلك كلّه؛ في حين أعطته هناء وخبرة وتجربة وألمعية تفوق هذه السنين الطّويلة المزحومة بالعمل والأنجاز والتّطواف في دنيا الله وأزمان الانتظار وسهوب الكتابة"١.

ومن هنا يبدأ التأسيس لتعميق الإشكال الذي سيخرج بالنص من المألوف؛ وبذل أن يتمكن السارد (البطل) من إيجاد مكاناً واضح؛ يدخل بنا في لغة سردية من هذا النوع :

"تساءل الضّحّاك وهو يغلق المخطوطة أتراه مرّ من أمام شقّةً حبيبته دون أن يعرف أنّه قريب منها؟ وهل تراها كانت تجلس على شرفة شقّتها؛ وهو يتمشّى أمامها في الشارع دون ان تعرف انّه جاء للبحث عنها؟"٢

بعد أن حرق السارد ما تيسر من المحطات النفسية - في شكل انزياحه آلة السرد الباطني – انتقل إلى الحديث عن اضطراب يشبه كابوساً غير مفصح عن سببه؛ والذي جعله يقص علينا أحداثا معروفة على صعيد الشكل؛ وقعت في الشارع؛ ولكن على صعيد الباطن يستكمل رؤيته نحو الرسالة التي أراد توصيلها للقارئ عبر صورة حبيبته الضائعة: "ودروبها التي لا تلتقي؛ وذاكرتها التي لا تحمل لهما إلاّ الألم والضنّي"٣.

---

[١] . شعلان، سناء، **أدركها النسيان**، الأردن: دار مواج للنشر والتوزيع ٢٠١٨م، ص: ٩
[٢] . المصدر السابق، ص : ٢٣٧
[٣] . المصدر السابق، ص : ٢٣٧

بيد أنّ الروائية سناء الشعلان أرادت توظيف هذه الأحداث المتخيلة؛ في بعض التفاصيل الصغيرة؛ مثل الانتقال من استصعاب فتح نوافذ الذاكرة؛ في حالة الخيال / الكابوس إلى استسهالها في حالة الواقع. بعد أن أعربت عن حيرتها من خلال الضحاك؛ في شكل تساؤلات تستهدف مشكوكية البعد الواقعي للذي يحدث؛ وتصور أنه قد فوض مسؤولية وعيه؛ عن الذي حدث؛ إلى عالم الغيب؛ ليقطع بذلك الضحاك؛ عن أي مستفسر عن طبيعة الحدث؛ ونسبته إلى المشترك الواقعي الملموس؛ حسم السارد أمره – بشيء من الألم – وبدأ يقص علينا ما تخيله عن حبيبته بهاء؛ وهو ما عبر عنه: "لكن صيده الأجمل المقدّس كان عندما قابل بهاء؛ وعشقها واقتنص لحظات جنوحها الكسير؛ وطبع قبلته على شفتيها؛ وأطلق لنفسه العنان كي يحبّها دون شروط"[٤].

ها هو البعد الباطني للسارد على وشك أن يدخل إلى الحدث الحقيقي؛ حيث يحتجز شقه الباطني / الاستباقي / الأعجوبي غرفته الوهمية؛ ليعبث فيها رجماً ورفساً بالغيب؛ تمهيدا باراسيكولوجيا لقدوم المفسد الأكبر ألا وهو "الزمن"؛ ليجعله بدوره عبرة لأهل الواقع الملموس من القرّاء؛ أنه نوع من الاستطلاع الباطني لواقع الحدث.

يقول السارد: "لقد شاهد الدّهشة في عينيها؛ وهي تستعدّ للدّخول معه في عالم الدّهشة والنّسيان"[٥]. الروائية الشعلان لا تتحدث عن النّسيان والدهشة بمعناهما التقليدي؛ بل تصورهما كالمطر الطبيعي؛ حتى تأخذ غيومه ما أخذا طبيعياً؛ وتمطر القلب؛ وتنتج خصوبة قلبية.

---

[٤] . المصدر السابق، ص : ٢٩٦
[٥] . المصدر السابق، ص : ٦٨

لاحظ كيف أقحمت الشعلان كلمة "صوريّة " بهذه القراءة النقدية؛ فهذا التعبير عبارة عن لافتة تدعونا إلى الدخول في سراديب ما هو باطني؛ وما وراء سردي.

أمّا كونه باطنياً فلأن السارد يتحدث عن حركة باطنية؛ بدل الحركة النمطية الفيزيائية المعتادة؛ وأما كونه ما وراء سردي؛ فلأن السارد يستهدف الحديث عن إشكالية الكتابة السردية الإبداعية من خلال "كتبت العاشقة"؛ وهذا ما وظفته الشعلان في رؤيتها إلى إشكالية النص الإبداعي؛ وقد أحسنت بهذا الفعل؛ فالصورة للعاشقة وهي تكتب؛ استنبطت أحداث مروعة ولو طبقناها على واقع الكتابة لاكتشفنا أنّها نفس الصور؛ من خيانة؛ وسرقة؛ وانتهازية؛ وبوهيمية؛ وخسة؛ ونذالة.

وعندما انتقلت الكاتبة العاشقة إلى وصف حياتها بعد ان فقدت عذريتها؛ لشكل ملموس ومحسوس؛ أصبحت الأحداث صورية؛ أي أن الرواية؛ عندما انتقلت إلى السارد؛ أصبحت صورية: "كتبت العاشقة: وصلتُ الأربعين من عمري؛ وأدركت أنّها فرصتي الأخيرة لنشر إبداعاتي القصصيّة والرّوائية قبل أن ينقضي الباقي من حياتي"٦.

يبدو أنّ هذه النقرات قد أصبحت موضوعا مفضلا؛ متجها نحو المحورة التامة؛ حتى عندما انتقل السارد إلى عالم الواقع؛ لقوله في الواقع؛ من خلال أمنيات العاشقة: "سأكتب سيرتي للضّحاك كي يدرك ما مررتُ به من معاناة؛ ويعرف كم فقدتُ منّي في الدّرب"٧.

---

٦. المصدر السابق، ص: ١٩٥
٧. المصدر السابق، ص: ٢١٦

يبدو أنّ هذه حتمية لا شعورية؛ يقود إليها الترصد لهذه المفردات. ينتقل السارد إلى تفصيل الحديث عن الموت؛ في هذا النص؛ بتعبيره من خلال ما كتبته العاشقة: "كتبت العاشقة: عندما هاجم السّرطان الثدي الأيسر أخذت الأمر على مجمل المزاح والجدّية"[٨].

إن مثل هذا التخفي؛ عبر دهاليز السرد الباطني؛ يجعلنا نحس وكأننا نخوض غمار فيلم هوليودي؛ ولكن ليس في العالم الخارجي الاجتماعي؛ بل في عالم نفسي يقع في وسط مملكة الظلام والرموز لا تنفع معها العين المجردة؛ في كثير من الأحيان وإنما لابد من الاستعانة بجهاز الأشعة المناسبة لالتقاطها.

إلا أنّ هذه الرواية "أَدْرَكَهَا النّسيانُ" ليست قمة جبل سردي يفترض انتصابه في أي مكان؛ أو في مكان غير محدد؛ مثل غيره من الجبال التي تحيط بالحوض المتوسط؛ بل هي قمة سردية لجبل اجتماعي تاريخي تم إرساؤه في أحد عوالمنا. فمن هناك؛ ومن هناك فقط؛ يمكن لنا أن نشاهد ما أرادت الروائية سناء الشعلان مشاهدته.

.... ❖❖❖❖❖ ....

---

[٨] . المصدر السابق، ص: ٢١٧

غرائبية ضياع الذات وضبابية الواقع في رواية "أعشقني"

أ.د. سمير الخليل *

هل من البديهي أن تعشق المرأة نفسها؟؟

وهل مبادئ الحب ترتضي أن يهمل الطرف الآخر (الرجل)؟

أي حبٍ كانت تريد الكاتبة؟ إجابة هذه الاسئلة تحيلنا إلى مضمون الرواية..

يمكننا أن نستعير تشبيهاً ننطلق من خلاله إلى تحليل الرواية وسبر مكبوتاتها ورموزها إذ من ممكن القول إن رواية (سناء شعلان) تشبه تفاحة (سبرانو)(*) حيث تحتوي على نواةٍ صغيرة تشع بدلالات متعددة فهي تروي حكاية مناضلة سياسية أسمها (شمس) تقاسي الآلام والتعذيب في سجون السياسة الحاكمة وبطش أساليبها.

أما محتواها الخارجي فمكتنز عاطفة وإحساساً يضم قصة حب غريبة دارت بين (شمس) وحبيبها خالد من سكان القمر!! واللافت في هذا البناء الروائي ذلك التأرجح بين المضامين المسكوت عنها فهي تتناول قصة نضال امرأة واكبت حركة الربيع العربي وقصة عشق حميمي غريزي إلى بعد الحدود.

فكان المضمونان أحدهما يساعد الآخر في البوح عن كوامنه وأسراره فجاء متضافراً متناوباً بروية دون انفصال في مضامينة يكبر شيئاً فشيئاً وكأنه كرة جليدية.

---

* أديب وناقد من العراق.

(*) (هذه التفاحة كون صغير بذاتها وبذرتها وهذه البذرة هي الشمس الصغير لذلك العالم الصغير التي تدفئ وتغذي الروح النباتية في هذه الكتلة) أوردها غاستون باشلار في جماليات المكان، تر: غالب هلسا، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد، ١٩٨٠، ص١٨٠.

ومن أجل أن يكون الحديث عن البناء الفني لهذه الرواية متجانساً تحاول هذه القراءة النقدية أن توجز بنقاط القيمة الموضوعية للرواية...

- تعشق شمس بطلة الرواية رجلاً من كوكب آخر.
- تستخدم الكاتبة عوالم غريبة بمكانها وزمانها (درب التبانة- القمر- سنة ضوئية.. وغيرها).
- تتعرض البطلة للتعذيب في سجون الدولة على يد الضباط ثم يصاب القائد المشرف على قضيتها بإصابات شديدة جراء عمل إرهابي يضطر الاطباء أن ينقلوا عقل القائد إلى جسم السجينة وتبدأ محنته البايلوجية والنفسية مع هذا التغيير.
- بعد موت البطلة يعثر على رسائلها مع حبيبها.

ستحاول هذه القراءة هنا أن تستوضح أساليب التي عالجت فيها الكاتبة هذه المضامين التي ضمتها النقاط الموجزة عن الرواية.

نبدأ من عتبة النص (العنوان) أعشقني.. بداية يعبر العنوان عن رؤى ابداعية لصاحبة النص فجاءت العتبة مكثفة دلالياً وازت حمولة المتن الروائي التخيلية فيتبادر للقارئ السؤال لماذا تعشق المرأة نفسها؟!!

الأمر الآخر بعد العنوان ويمكن أن نعده جزءاً من العتبة هي تلك المفاتيح الأهدائية في بداية الرواية (إلى بنية البعد الخامس، تحول كاميل فلا مر يوم، وعبارة من كلام شمس البطلة ، وعبارة أخرى من كلام حبيبها خالد).

فكل هذه العبارات كانت بمثابة بؤرة إشارية تغوي القارئ للدخول إلى هذا العالم القريب وتعطيه يد العون بلمحات من رؤى المؤلف.

ثم ننتقل إلى عنوانات فصول الرواية حيث جاءت على ثمانية فصول استخدم فيها الطابع الرياضي العلمي فحددت الفصول الخمسة بالأبعاد

المعروفة الطول والعرض والارتفاع والزمن ثم تضيف بعداً أخر أسمته (الحب) وبعدها الفصول الأخرى التي جاءت على شكل معادلات رياضية.

فكل عنوان من هذه الفصول يحمل معه عبارة تشير أو تحيل بالبنية الفنية للمتن وكأنها كبسولة سردية توعد بتشظيها إلى دلالات خاصة داخل المتن.

فعلى سبيل المثال في الفصل الأول: البعد الأول الطول، في امتداد جسدها تسكن كل أمالي، وتغفر بدعة طوق نجاتي.

فالطول كان لجثة السياسية المقتولة التي مثل امتدادها أمال ذلك القائد العسكري الذي يود النجاة بنفسه فهو يأمل الحصول على جسدها وانسجتها وكذا الفصل الثاني وبقية الفصول الأخرى.

إذن الرواية من عتبتها وإشاراتها الأهدائية وعنوانات فصولها توحي بغرابة الأحداث والشخصيات والرؤى فتجمع بين الواقعية السحرية بالرواية التكنلوجية ويقودنا هذا التوظيف إلى سببين الأول: رؤية الكاتبة للعالم ولم يكن رؤيتها وحدها بل أنها عبرت عن فئة من المجتمع (النساء) اللواتي يشعرن بالإحباط التام والأسى على ضياع الذات وضبابية الوجود أمام الآخر... فهذا الالتفات على الذات الذي مثلته الكاتبة يعد انحيازاً للتجربة الذاتية في محاولة لتذويب السرد وانفتاحه على الأشياء المسكوت عنها اجتماعياً.

فلم يكن ربط الكاتبة لرؤية العالم نفسياً ذاتياً فقط بل جاء ملتصقاً بالطبقات الاجتماعية أو بالأحرى- أحدها- وبنيات هذه الجماعة الذهنية لذلك كانت التجربة مفسرة للتأثير الاجتماعي تفسيراً مدققاً .. [١]

فنرى البطلة تجد حباً جنونياً مثالياً مع رجل غير واقعي من كوكب آخر ينسيها عش الزوجية تلتقي به في طريق التبانة وتقول:

---

(١) البنيوية التكوينية والنقد الأدبي، لوسيان غولدمان واخرون، ت: محمد سبيلا، مؤسسة الابحاث العربية ط١، ١٩٨٤، ص٤٨

((ها هو الشبق بجتاحني أيها الشوكة التي وخزتني بحكمة الشهوة ها هي الرغبة التي لم أعرف معناها تخترقني وتسري في عروقي مع كل قطرة دم وهي تزرع الورد في مفاصلي))(٢).

فهي هنا تستصرخ الذات المفزوعة من الأهمال والتهميش واللامبالاة والقسر من السلطة الذكورية.

وكانت ترفض هذا العالم المزيف وتجد في ذلك العالم القرائي وجودها وافرقتها فتحاول أن تغير الرؤية السلبية لعالمها فتشرع البعد الخامس (الحب ليكون متسيداً على هذا العالم الذي دمره البشر بانانيتهم وغرورهم، فالحب هو الكفيل باحياء هذا الموات الذي طال كل مظاهر الحياة ولذتها وجمالها خاصة الخراب الالكتروني البشع.

فتقول : ((ستحول هذا العالم إلى مملكة مجنونة بصخب عزائنا، عزاؤنا رقصة على مسرح الكون وهي استعارة لذات إلهية تنازلت لتشركنا في ممارسة حقيقتنا كما يحلو لنا...))

وهكذا تنفتح رسائل هذين العاشقين على السرد لتحاكي مضموناً انثوياً يحاور المناطق المهجورة عند الانثى وعياً وإدراكاً وإحساساً.

وعلى الرغم من شاعرية سرد هذه الرسائل غير إنها جاءت بلغة مرمزة ذات إيحاء مثير وفي أحيان كثيرة مصرح بها عنوة وقصداً .

المميز في لغة الكاتبة أن الآخر (الرجل) أو أي قيمة أخرى معبرة تكون حاضرة بقوة . وعلى الرغم من هذا الحضور أي أن لغة الرواية الأنثوية منفتحة على ذات المرأة ومعبرة عن همومها أصدق تعبير تمثلها وهي تعيش حرارة وبرودة وقائع الحياة الاجتماعية .

---

(٢) رواية أعشقني لـ د. سناء كامل شعلان، دار الوراق، ط١، ٢٠١٢، ص٢١٠، ٢١١.

وربما يعود هذا الانفتاح في اللغة لفكرة توسيع رقعة الرواية والسماح لها بوصف أي جزء من أجزاء الحياة يهمها أمره وليس في مساعدة القارئ لتحقيق اللذة ([٣]).

والسبب الآخر: أن عالم المرأة أو العالم بصورة عامة صار شديد التعقيد ولم يعد بإمكان الكاتب أن يعبر عن إحباطات الإنسان وعذاباته وضغوط الواقع زيادة على القيود التي تفرضها بعض السياسات والاتجاهات الحاكمة في البلاد العربية جعلت من الكاتبة تتجه نحو العوالم الغرائبية لأنها أكثر انفتاحاً وتعبيراً.

فكانت التفاتة جميلة من الكاتبة أن تعالج هكذا موضوع سياسي اجتماعي.

فقد لمست القراءة وجود متخيلة مبدعة تقف وراء هذه المعالجة المرمزة حيث نظمت صور الواقع المحسوسة وتضعها في تركيبات جديدة.

فعندما يفقد (باسل المهري) العسكري في الدولة جسده مضحياً به من أجل استبداد وظلم حكومته يحتاج لجسد آخر ينسجم معه نسيجياً فيكون جسد تلك المناضلة المقتولة مأوى النجاة له أية دلالة رائعة هذه وهي تجعل القتيلة أقوى من القاتل وتصورها في مشهد تعبر عن قوتها في ابتسامتها الثابتة إلى آخر لحظة من حياتها.؟!!

وأي سخرية تلك التي تضع الرجل في جسد امرأة ليكون كائناً خنثياً. لقد أبدعت الكاتبة في تصوير سخريتها تجاه الحكومات بهذا الشكل التقني الجديد والغرائبي. وتبين لنا مسار السرد في الفصل الأول ومنتصف الفصل الثاني الاضطرابات والمعاناة النفسية التي يعانيها ذلك العسكري.

ثم يجسد انعكاساته النفسية وهو يعاني التغيير البايولوجي في جسده (فقدان العضو الذكوري- بداية الحمل).

([٣]) فن الرواية، كولن ولسن ت: محمد درويش، دار المأمون، ١٩٨٦، ص٦٥



ومن ثم فإن هذا التجسيد الغرائبي المحكم بفنية عالية كان سبيلاً لبلوغ المضمون الفكري للرواية لتحقيق غاية اجتماعية تقويمية. دار كل ذلك في حبكة ممتدة على الرغم من تغيير المناظر المستوحاة من المضمون الأول والثاني للرواية بسبب تأثير الشخصيات بعضها على بعض ([٤]).

وعلى الرغم من العوالم والأحداث الغريبة التي صورتها الكاتبة إلا أن القراءة لمست توازناً دقيقاً بين الجوانب المتخيلة والواقعية لأنها انتزعت الحدث من أرضيته المعيشة لذلك لم نجد أكاذيب لا يصدقها العقل ([٥]).

ختاماً حاولت القراءة أن تستنبط تلك الفنية المتعذبة بإبداع أنثوي معبر، حيث أن تلك الرغبة المقموعة (الجسدية والفكرية) هي رغبة تنبع من نفس الراغبة التي لا سبيل لها سوى حلم التفوق الذي يسعفها به رواسب الميثولوجيا القائمة في نفسها.

وبذلك مثلت هذه الرواية احتفاءً خاصاً بالذات الأنثوية المتكونة بصورة الحب والجسد والسلام والأمومة جعلها تقول:

- اعشقني...

.... ❖❖❖❖❖ ....

([٤]) بناء الرواية- أدوين موير ت: إبراهيم الصيرفي الدار المصرية للتأليف، ص٥٧.

([٥]) المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي- فاضل ثامر، دار المعنى للثقافة والنشر، ط١، ٢٠٠٤، ص٨٦.

السرد الأنثوي من الخيال إلى الحجاج قراءة في رواية (أعشقني) لسناء الشعلان

حسين أحمد إبراهيم *

المدخل:

قبل الولوج في الدراسة التطبيقية لمفهوم الحجاج لا بد أن نبين معناه في اللغة والاصطلاح، فيذهب صاحب اللسان إلى أنه ((لجَّ فحجَّ معناه لجَّ فغلب من لاجَّهُ بحُجَجِهِ، يقال: حاججتُه أُحاجُّه حِجاجا ومحاجَّةً حتى حججتُهُ أي غلبتُه بالحُجج التي أدليت بها، (...) وهو رجل مِحاجج أي جدل والتَّحاجُّ: التخاصم؛ (...) حجَّهُ يحُجُّه حجّا: غلبهُ على حُجَّته (...) واحتجّ بالشيء: اتخذهُ حُجَّةً؛ قال الأزهريُّ: إنما سُميت حجَّةً لأنها تحجُّ أي تُقصدُ لأن القصدَ لها وإليها (...) والحُجَّة: الدليلُ والبرهانُ))[1]، ولا يختفي معناه في المعاجم اللغوية الأخرى.

أما معناه الاصطلاحي: هو فن الإقناع وطرائق الاستدلال الحاضر في الخطاب كما تؤكده النظرية الحديثة بوصفه جملة التقنيات الخطابية التي تمكن مستخدميها من إثارة الاعتقاد أو ترسيخه في العقول خلال أطروحات مقدمة أو أقوال معروضة؛ لأن المتكلم أثناء تخاطبه ينقل تصوراته ومدركاته إلى متلقيه قاصدا بذلك إقناعهم أو تغيير بعض معرفهم عبر أسلوب حجاجي[2] ، وعلى هذا الأساس فالحجاج في الاصطلاح الأدبي((جنس خاص

---

* باحث عربي.

١- لسان العرب، ابن منظور، تحقيق: عبد الله علي الكبير، محمد احمد حسب الله، هاشم محمد الشاذلي، القاهرة، دار المعارف، مج٢، ج١٠/٧٧٩.

٢- ينظر: الحجاج في خطابات النبي إبراهيم عليه السلام، سعدية لكحل، رسالة ماجستير، الجزائر، جامعة: مولد معمري تيزي وزو، كلية: الآداب واللغات، (د.ت) / ٤٨.

من الخطاب يبنى على قضية أو فرضية خلافية، يعرض فيها المتكلم دعواه مدعومة بالتبريرات، عبر سلسلة من الأقوال المترابطة ترابطا منطقيا، قاصدا إقناع الآخر بصدق دعواه والتأثير في موقفه أو سلوكه تجاه تلك القضية))[٣].

ومن هنا ارتبط الحجاج بالخطاب بوصفه فن الحمل على الإقناع، إذ يلجأ الباث إلى توجيه المتلقي نحو هدف مقصود ضمنا وحمله على الإقناع به عبر سياقات كلامية يحددها النص الأدبي، فضلا عن فعل العبارة، ثم إن الحجاج ليس استدلالا تعليليا يدور في حقل البرهان المنطقي المحض بقدر ما هو يبحث عن وجود العلاقة التفاعلية بين الباث والمتقبل، بمعنى أنه يرتبط بالخطاب أي باللغة مستخدمة في سياق وهو ما يعني أنه ليس وقفا على خطابات معينة ولا بطرائق تنظيم للخطاب محددة.

لذا تشدد التيارات التداولية على أن سلوك الأفراد إزاء الخطاب مرهون بحجة صاحبه أي المتلفظ به ، اذ تتأتى قيمة الجملة من حجة صاحبها، من هنا يقع على محلل الخطاب أن ينظر في الشروط التي تجعل الخطاب ذا حجة، أي الإبانة عن السياق الذي يجعل الخطاب مشروعا وفعالا من خلال المشاركين في التخاطب وطبيعة الإطارين المكاني والزماني اللذين يلعبان دورا أساسيا، ولاسيما في الخطاب الروائي الذي يوجه من باث (الراوي) إلى متلقي عبر الشخصيات التي توجهه وجهة معينة دون سواها عن طريق التخاطب فيما بينها[٤]، فضلا عن توظيف الفعل اللغوي وتدشين النص بالعبارات الرامزة والهادفة إلى المعنى العام.

٣- النص الحجاجي العربي، دراسة في وسائل الإقناع، محمد العبد، مجلة فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ٢٠٠٢، ع ٦٠/ ٤٤.

٤- ينظر: دراسات في الحجاج، د. سامية الدريدي الحسني، عالم الكتب الحديث، عمان الأردن، ط١، ٢٠٠/ ٤.

لذا أصبح الحجاج ملازما لخطابات متعددة، وهذا ما يجعلنا نشمل الخطاب الروائي، إذ يستعين الكاتب بالوصف لتصوير جزء من الواقع تصويرا خياليا عبر الشخصيات والسرد فضلا عن الحوار الذي يُستغل كثيرا للوصول إلى غاية مهمة، كما أن الحجاج يعتمد على خاصية أساسية وهي (الحوارية أو التحاورية) فالراوي من خلال الحوار يستحضر في خطابه دعائم معينة يحاور بها مستخدما الجدل الذي به يبني أو يقوض أفكار معدة مسبقا من قبله وبشكل مباشر (التصريح) أحيانا أو بشكل خفي (التلميح) [٥]، أو يتسلل الكاتب إلى أفكار شخوصه، فيتحدث عنها بالنيابة متبنيا أفكارها حتى يوجه الرأي العام إلى ما يصبو إليه في تدوينه الكتابي.

ويتخذ الحجاج الذي يرسمه السارد لنفسه آليات مختلفة لتحقيق هدفه المتمثل في إقناع المتلقي بالحجج التي يسوقها وأبرزها الاستدلال الذي هو مزيج من العقل والعاطفة ، ويرسم شخصياته باستدعاء الذكريات التي تأخذ وظيفة استشهادية يستدل الباث فيها على رأي بعينه ومن ثم يمارس دوره للإقناع به، وأحيانا يستخدم أسلوب الحكاية في الحكاية لتوفر حيزا نصيا أكبر للبرهنة على وجاهة الرأي فضلا عن استدعاء الذكريات، وقد يستخدم السارد عرض وجهات نظر تتعلق بالأنا المتكلمة، إذ لا يرى بأسا في التمطيط فيها أو في إيجازها لضمان توريط المتلقي بقبولها وتغيير وجهة نظره، كما أنه يختار كونا آخر ويجعله مسرحا لتوظيف افكاره، فقد يستعير زمنا تاريخا أو مستقبليا حتى يدعم أفكاره؛ لأن السارد يدافع عن فكرة ما عبر اختياره للكون الروائي وحوار الشخصيات عندما يرجح أحد المحورين ضمنا كونه ينتمي إلى الفكرة العامة، أي استدعاء صوت دون آخر واستحضار جملة من الأصوات

٥- ينظر: دراسات في الحجاج، د. سامية الدريدي الحسني، عالم الكتب الحديث، عمان الأردن، ط١، ٢٠٠/٦.

المساندة لأطروحته وتغييب أصوات آخر، لأنه وهو يحاور الآخر إنما يبني عالما يقوم بالضرورة على التخطيط لغاية حجاجية.

ومن هنا تتخذ سناء الشعلان أسلوبا فرديا لدعم طروحاتها عبر الراوي العليم غالبا الذي يتدخل في مخيلات الشخصيات ويعبر عن لسانها، لذا يمكن أن تدرس ضمن المحاور الآتية:

العتبة النصية واستدراج المعنى:

إن الاستدراج والاستدعاء يظهر جليا عبر العتبات النصية في رواية "أعشقني" لا سيما أن الكاتبة وظفتها بإفراط دفاعا عن فكرة ما ترجو إليها؛ لان الاستعانة بالعتبات النصية مبدأ تسويقي في أي عمل أدبي حتى يتم دعم شرعيته الفنية والفكرية وإيصاله إلى المتلقي بأكثر العناصر تشويقا، هذه العتبات هي علامات لها وظائف عديدة، فهي تخلق لدى المتلقي رغبات وانفعالات تدفعه إلى اقتحام النص برؤية مسبقة في غالب الأحيان كونها علامات دلالية تشرع أبواب النص أمام القارئ وتشحنه بالدفعة الزاخرة بروح الولوج إلى أعماقه [٦].

لذا تزدحم العتبات النصية في رواية(اعشقني) منذ واجهة الغلاف إذ وضعت فيها الكاتبة صورتها الشخصية بزينتها الرومانسية الصارخة عبر اللون الأحمر النائب الظاهر عن العاطفة، والصورة الشخصية تدشِّن المعنى بقافلة ذاتية أنثوية تستدرج الآخر منذ البدء، لا سيما وإن العنوان يدعم الواجهة عبر الجملة الفعلية الذاتية، حتى يجد القارئ نفسَه أمام عتبة فنية

---

[٦] – ينظر: العتبات النصية: قراءة في عناوين الديوان الشعري المغربي المعاصر، د. حسن الرموتي، المغرب/ رابطة ادباء الشام/ نت.

ديناميكية تختزل الذات فقط، ليصبح منضويا تحت التأثير المفبرك ويعيش الشبق الذهني الذي مفاده تحريك المخيلة اتجاه المادة الأدبية المنضوية تحته؛ لأن العنوان ((يمثل علامة كاملة كما يمثل العمل هو الآخر علامة كاملة أخرى، وتأتي العلامة الجملية بين العلامتين لتخلق علامة وسيطة بين الاثنتين)) [٧] ، حتى تُقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص، وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه ليحدد هوية النص الأدبي[٨]، لأن كل فعل اتصال ينطوي على قصد، يستلم طرفيه الباث والمستلم، وهذا القصد هو الرسالة الخطابية التي تحمل بسياقاتها الفعل اللغوي الخطابي الذي يشير بها المرسل إلى المستقبل بمقاصدها الإبلاغية في فرضية المضمون، وهذا بحد ذاته قيمة حجاجية يشير بها صاحب النص بالبنان إلى خصوصية الخطاب، فعندما شرعت الكاتبة بهذه العنونة جعلت القارئ يبحث عن الهدف من الصيغة الفعلية المضارعة الذي يلتف فيها القول ليعود إلى الذات نفسها لتنبئ عن النرجسية الفردية، وعند الشروع في المادة الأدبية يصل القارئ إلى متاهة ومن ثم الوصول إلى المفارقة في المدلول عبر التضاد الجنسي والفكري بين الشخصيتين الرئيستين، (باسل المهري) القائد في حكومة مجرة درب التبانة الذي تعرض لحادث فقد على أثره جسده العظيم ولم يبق منه إلا دماغه فاضطر إلى نقل دماغه إلى جسد آخر بفعل التطور العلمي، وكان قد تزامن مع الحادث موت (شمس) المعارضة لحكومته بفعل التعذيب إلا أن جسدها لم يصب بأذى، فضلا عن أنه كان متوافقا جينيا مع جسده، لذا ارتأت حكومة باسل أن تنقل دماغه إلى جسد شمس، لا سيما وإنها كانت تحب رجلا

---

٧ – العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨ /١٩–٢٠.

٨ – ينظر: الخطاب والحجاج، ابو بكر العزاوي، مؤسسة الرحاب الحديثة، بيروت، ط١، ٢٠١٠/٣٩.

يدعى (خالد) منتميا إلى فصيلتها الفكرية الرافضة، وهو من الشخصيات الغائبة.

لذا يقول باسل: ((**هي لفظت أنفاسها الأخيرة هذا الصباح في زنزانة قذرة، وأنا تعرضت في الوقت نفسه لحادث انتحاري، هي باتت دون روح ودون دماغ، وأنا بت عقلا ينبض بالحياة دون جسد**))[٩] فهو لا يريد جسدها ((**حيا وشبقا ومشتهى يضج بحرارة الحياة وجمال الافعال والتفاصيل أريده تماما كما هو الآن؛ أريده دون حياة أو غد أو قادم**))[١٠]، وشمس جسد مسلوب الإرادة قسرا كما يقول: ((**قيل لي إن بنيتها الضعيفة خلاف مراسها وعزيمتها وإصرارها قد جعلتها لا تصمد أكثر من أيام قليلة أمام التعذيب، وشاء القدر لها ولي إن تلفظ أنفاسها هذا الصباح**))[١١] وكذلك قوله: ((**وإن كنت أشك في أنها ستفرح بأن تترك جسدها العالق في عالم المادة مع رجل أخال أنه من ألدّ أعدائها لا سيما وأنه هو من فتك بالكثير من أصدقائها الثوار**)) [١٢]، ومن هنا يتضح التضاد في العنوان، التضاد الجنسي حينما تلبس الذكر جسد امرأة وتفرض عليه تكوينه الفيزيائي/الأنثوي، وتلاحظ عليه المفارقة القامعة، والتضاد الفكري كون باسل المهري ينتمي إلى المجرة الملحدة الطاعنة في الحداثة والعولمة الرافضة لكل ما هو تقليد، أما شمس فهي المنتمية إلى التراث العقائدي والفكري كونها((**زعيمة وطنية مرموقة في حزب الحياة الممنوع والمعارض... إنها مشهورة بلقب النبيه**)) [١٣]، إذ يتجلى الفعل الحجاجي حتى يناقض فهم القارئ للعنوان كونها (زعيمة وطنية) ، فضلا عن (حزب الحياة

٩- رواية اشقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣، ٢٠١٦ / ٢٠.
١٠- رواية اشقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣، ٢٠١٦ / ١٧.
١١- رواية اشقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣، ٢٠١٦ / ١٨.
١٢- رواية اشقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣، ٢٠١٦ / ٢٢.
١٣- رواية اشقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣، ٢٠١٦ / ١٨.

الموصوف بـ(الممنوع والعارض)، الذي يستدعي الغائب المناقض لأفكارها بانه ليس وطنيا ، يعمل على طمس الحياة بأفعال يتبنى استجلاءها الراوي العليم حتى يتوج حجته بأنها مشهورة (بلقب النبيه) وكل ما يناقض فكرها فهو ضد الحياة، إذ عملت الكاتبة على تبني الشخصية الإيجابية بدعم حجاجي، وهذا ما يضيف إلى القارئ عنصر التشويق، لان العشق هنا ليس تواؤم الطرفين بقدر ما تم شحنهما بالتضاد بينهما، فضلا عن كسر التوقع لدى القارئ عندما يفاجأ بأنها شخصية واحدة دمجت بفعل التطور العلمي عبر نقل العقل إلى العاطفة، وطغيان العاطفة آخر الامر، وهذا الانزياح الفكري آتى أكله عندما أخذ طغيانه على عموم النص وختامها بدمج العاطفة مع العقل والخلود للحياة/ الأنثى، وتظهر الأفعال الحجاجية عبر الواجهة المتمثلة بالصورة الشخصية المتزينة المنصهرة مع العنوان وتحول المعنى عبر الدمج الفكري بين الشخصيتين.

ثم إنها أرادت أن تنبه عن شخصية غائبة تمثل دفقا حياتيا فاعلا في بناء العاطفة وديمومتها عبر مسحة واقعية بقولها: ((**خالد ليس خيالا، بل هو حقيقة، ولا يمكن أن يكون إلا حقيقة سناء**)) [١٤]، وكذلك في: ((**خالد وأسئلة الانتظار.. إلى متى تظل صمتا يا خالد، وأظل العب معك لعبة التخفي؟! متى يعرف الجميع إنك حقيقة نابضة بالإحساس والجمال والتفلت والثورة والصخب اللذيذ؟ متى يرون ملامحك النبيلة؟ ويسمعون كلماتك الندية؟ .... متى اقول للجميع إنك حقيقة راسخة في زمن الردة والريبة؟!متى تعود بمواسم الفرح والحب وجنى الحقيقة السابحة في الأزل؟ خالد انتظرك... شمس وسناء**)) [١٥] فبهذه المؤكدات الحجاجية عبر الاستفهام المجازي(متى)

[١٤] – رواية اعشقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣، ٢٠١٦/ ٦.
[١٥] – رواية اعشقني، سناء الشعلان/ ٥.

وإحضار الغائب، فضلا عن حرف الربط (بل) وهو من ((روابط التعارض الحجاجي، وهذا الرابط يدرج حجة مضادة للحجج السابقة التي تخدم النتيجة))[١٦] القادمة، وهو الذي ينفي ما قبله ويثبت ما بعده، بمعنى أنها نفت الخيال وأثبتت الحقيقة ثم أنها أجملت بقصر الحقيقة توكيدا لبناء الخيال السردي في تكوين الشخصية المنقذة أو النموذجية، التي توجه لها النداء، بمعنى أنها شخصية موجودة تعرفها الكاتبة إلا أنها تنتظر خروجها عبر الاستفهام المتكرر (متى) الذي يحيل إلى الزمن القادم، فهي شخصية نموذجية بنيت بناءً حقيقيا كونها تحمل الصفات التي تبنى بها الهوية العاطفية عبر المقاصد الحجاجية (الإحساس والنبل والجمال والحب والفرح والندى)، ومن هنا سيطرت على مخيلة القارئ الضمني في تحويل المعنى لتجعله يؤمن بكل ما سيطرحه الخيال الأدبي لاحقا، فضلا عن إرفاد اسم الكاتبة في المتن الروائي كأنه توقيع يثبت مرجعية الطرح الأدبي، إذ أخذ يختصر المسافة الخيالية ويشير إلى الطرح الواقعي التهذيبي للمتن الذي ينحصر بدلالة الاسم (خالد) الشخصية الغائبة المنتظرة الباعثة للحياة والحب، و(شمس) العطاء الأزلي للطاقة والوجود، و(سناء) الباحثة عن هذا الوجود والداعم له عبر شمس/ الخيال، وسناء/ الواقع، ودمجت الاسمين معا عبر ضمير المخاطب (الكاف) (خالد انتظرك.. شمس وسناء)، إن إرفاد اسم الكاتبة في المتن يتناغم مع الواجهة لتشكيل الهوية السردية التي ستطرحها الشخصية الخيالية والتي بدورها أخذت بتبني الأفكار التي ستحملها الرواية، وهذه التفاتة حجاجية ناجعة لا سيما أنها لم تعط للخيال العلمي أهمية بقدر ما أعطت للعاطفة الكامنة، وهذا ما توهم الأغلب في قراءتها، لا سيما أنها اصرت بذلك منذ البدء إذ تقول: ((**وحدهم أصحاب القلوب العاشقة من يدركون وجود بعد خامس ينتظم هذا الكون العملاق ، أنا لست ضد أبعاد الطول والعرض والارتفاع والزمان، ولست**

[١٦] – الخطاب والحجاج/ ٢٣.

معنية بتفكيك نظرية أينشتاين التي يدركها ويفهمها جيدا حتى أكثر الطلبة تواضعا في الذكاء والاجتهاد في أي مدرسة من مدارس هذا الكوكب الصغير، ولكنني أعلم علم اليقين والمؤمنين والعالمين.... أن الحب هو البعد الخامس الأهم في تشكيل معالم وجودنا، وحده الحب هو الكفيل بإحياء هذا الموات، وبعث الجمال في هذا الخراب الإلكتروني البشع.... أنا كافرة بالأبعاد كلها خلا هذا البعد الخامس الجميل، أنا نبيّة هذا العصر الالكتروني المقيت، فهل من مؤمنين؟ لأكون أنا وخالد وجنيننا القادم المؤمنين الشجعان في هذا البعد الجميل . خالد انا احبك وأحب جنيننا القادم كما ينبغي لنبية عاشقة أن تحب..))[١٧]، ففي هذه العتبة أخذت تتكلم بضمير الكاتبة في البدء ومن ثم راح الخطاب يلتفت للولوج إلى الخيال السردي عبر قولها: (لأكون أنا وخالد وجنيننا القادم..) لتستدرج المعنى الواقعي ودمجه في الحدث السردي حتى تندد بهذه النتيجة/ التطور الإلكتروني البشع الموازي للموت وما نتج عنه من فراغ اجتماعي وغياب للهوية المجتمعية عندما أصبح أفراد المجتمع الواحد في عزلة واغتراب، نتيجة الأبعاد الجغرافية (الطول العرض الارتفاع الزمان) وإهمال النتيجة الكبرى (البعد الخامس/ العاطفة) التي تعود إلى العنوان بعلاقة حجاجية متينة تخدم المعنى العام للرواية؛ لأن ((العلاقة الحجاجية يمكن أن تربط بين حجة واحدة ونتيجة أو بين نتيجة واحدة ومجموعة من الحجج، ويمكن أن تربط بين عناصر صريحة وأخرى مضمرة))[١٨] بمعنى أنها اخذت بالربط بين الأبعاد الجغرافية بدورها حججا لمن يبحث عن السلطة وما نتج عنها من خراب بشع، وبين حجة واحدة (العاطفة) ونتيجة كبرى (اعشقُني) وهذا ما دفع بالكاتبة أن تاتي بالنتيجة أولا عبر الصراع بين المادي/ الأبعاد الجغرافية، وبين المعنوي/ العاطفة والنصر لصالح العاطفة الخالدة، التي هي

---

[١٧] – رواية اعشقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣، ٢٠١٦/ ١٣.
[١٨] – الخطاب والحجاج/٢٢.

مبدأ من مبادئ الحياة وهي التواصل الاجتماعي الحميمي الذي أخذ الناس بإهماله، فأخذت تؤكد على هذا الفراغ عبر زخم العتبات النصية حتى تحول مفكرة القارئ إلى ما تريد قوله في متن النص، فضلا عن تكثيف الأفعال الحجاجية في هذه العتبة وكأنها ملخص لمعنى الرواية العام عندما أشارت إلى المرفقات: ((**نوع الملف: سري/تاريخ الملف: غير محدد من العام ٣٠١٠م/ اسم الملف: البعد الخامس/ نوع الحافظة: حزمة ضئيلة مكتوبة/ نوع الملكية: شخصي س/س/ خ/ للعام ٣٠١٠م/مصادر لحساب شبكة المخابرات المركزية لمجرة درب التبانة/ مرفقات الملف: زهرة برية مجففة مجهولة الفائدة أو التفاصيل أو الغرض**))[١٩] ، والدمج بين الواقع والخيال الأدبي/ العلمي، توثيق للعمل الأدبي بوثيقة مرجعية تدفع المتلقي إلى استلهام النص والبحث عن القادم، إذ تحاول أن تنهض بالمستقبل عندما تورث له زهرة برية حتى وإن كانت مجهولة الفائدة والتفاصيل والغرض، فإنها قيمة حجاجية لولادة الحياة السعيدة كما تقول شمس في مذكراتها لمولودها الذي سياتي إلى الحياة (ورد) :((**الورد يا جميلتي الصغيرة هو جمع كلمة وردة، والوردة نبات جميل له رائحة زكية، وملمس مخملي وألوان جميلة، هذا الكائن النباتي انقرض منذ زمن طويل... على كل حال أنا اترك لك في طي هذه الحزمة وردة نادرة، عمرها أكثر من ألف عام، هي هدية من والدك، احتفظي بها للقادم من سلالتك البشرية**))[٢٠]، بمعنى أن الحجة تولد أخرى في سبيل تغليب العاطفة على العقل عندما تخشى أنه سيطغى على التواصل الأسري المكتوب خطا، ويبقى كاتبوه (س/س/خ... سناء /شمس/خالد) المترقبون لبعثه من جديد؛ لأن (الحب هو البعد الخامس الأهم في تشكيل معالم وجودنا) وهنا تتكيف العناصر الحجاجية العاطفية لتحويل المعنى عن الخيال العلمي، وما يؤكد ذلك قولها في الفصل السادس،

١٩– رواية اعشقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣، ٢٠١٦/ ١٣ .
٢٠– رواية اعشقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣، ٢٠١٦/ ٨٠ .

نظرية طاقة البعد الخامس وذلك عندما تصفح باسل المهري مذكرات شمس ، فقال خالد:((**يا نفحة من روح الإله، يا نبية الكلمة ، يا نبيتي، اتمنى أن تكوني مستعدة لاستقبالي هذا المساء، ... عشقتك لأنك ملأت قلبي في لحظات كان فيه الفراغ يملأ جغرافيتي، أشتهيك : خالد**))[٢١] ، ثم أن هذه الرسالة مدونة في العام ٣٠١٠، وتشير في الهامش ((**لعل هذه الرسائل من رجل حقيقي اسمه خالد ينتمي إلى زمن مفترض وليست نصوص إبداعية للمؤلفة. خالد وحده يعرف الحقيقة في زمن الكذب، وأنا لا أملك حق البوح حين يصمت خالد! ولكن يستحل ان يكون خالد من بنات افكاري، بل هو حقيقة بمعنى ما، بل هو الحقيقة بالمعاني جميعها، ساعترف من يكون عندما يسمح لي بذلك**))[٢٢] ، فهي بهذه الرسالة وهامشها تفتح الإطار الادبي للنص وتخلط أوراق الخيال المستقبلي مع الواقع ، إذ تحاول أن تجتذب الزمن القادم فتحوله إلى واقع صريح، عبر وشم حجاجي يضرب بكل ما هو خيال صفحا ، فيستعيد النص واقعيته متجاهلا الأطر الزمنية القادمة ، عبر حرف الإضراب (بل) الذي تكرر للإضراب عن الخيال وتوكيد الحقيقة، لا سيما وإنها تقول: (سأعترف من يكون عندما يسمح لي بذلك)، فكأنها تقول للقارئ إن هذه الرسائل حقيقية من شخص حقيقي موجود عينا من لحم ودم ، وإن كل ما سيطرحه السرد الروائي هو حقيقة، توثيق مستقبلي لعالم معاش، بأبعاده كلها (الطول، الارتفاع، العرض، الزمان) تلك العناوين التي وضعتها مداخلا لفصولها الأربعة الاولى ، ذلك الكون الروائي بجغرافيته الواسعة يعد فراغا إن لم يملأه الحب وهو البعد الخامس بطاقته الفاعلة التي أحالت كل ما هو خيال سردي في ذهن القارئ إلى واقع منتظر، عبر التفاتة زمنية بتأريخ مستقبلي في عام (٣٠١٠)، لا سيما وإن الخيال العلمي الذي تحدثت عنه الكاتبة في رواياتها لا يتجاوز الربع

[٢١]- رواية اعشقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣ ،٢٠١٦/ ٧٧.
[٢٢]- رواية اعشقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣ ،٢٠١٦م، هامش/ ٧٧ .

بالنسبة لحجم الرواية موضوع الدراسة والثلاثة الأُخر هي عن طاقة البعد الخامس وما تورثه العاطفة في تحويل الموت إلى وجه وديع ، وهذا بحد ذاته وظيفة سردية لاستدراج المقاصد الحجاجية.

ومن المقاصد الحجاجية في استدراج المعنى الاستعانة بتوقيعات المشاهير عبر العتبة ((**يحدث في عام ٣٠١٠م: البشر عندهم الغرور ليتظاهروا بأن الكون كله جُعل لصالحهم، بينما الكون كله ليس عنده حتى اشتباه بوجودهم. كاميل فلاماريوم**))[٢٣]، فقد استعانة بنص رديف محاولة توثيق توقعاتها في زمن المستقبل بان الإنسان بتطوره الالكتروني يحسب أنه استغنى، بينما العكس صحيح لأنه نكرة، بمعنى انه لن يضيف إلى الكون شيئا بقدر ما انه لو عمل على تتويج العاطفة وبث الحياة، وهذه استباقية أحرقت النتيجة التي يتصارع من أجلها البشر، وقيمة حجاجية واجهت بها الجاحدين لطرحها استدعت النتيجة الغائبة لتحول الفعل إلى معنى يفسره السياق والنتائج المعاشة، فهي تبحث عن الإقناع والقبول بتسليم صحة قولها لمن ينكر عليها ذلك ورؤيتها المستقبلية، لذا أتت برديف عبر التنصيص وتوثيق القول لـ(كاميل فلاماريوم)[٢٤]، وهذا التنصيص هو الذي يهب النص قيمته ويدفعه برديف معنوي عندما يضعه ضمن سياق معين حتى يمكننا من طرح مجموعة من التوقعات ويزودنا بالتقاليد والمسلمات التي تمكننا من التعامل معه وقصديات الحدث[٢٥]، فالكاتبة تستغل هذا التوقيع للكشف عن الزمن القادم عبر سياقات توجه معنى النص، لأنها محاججة بطرح رؤيتها، وللمتلقي الخيار في القبول أو الرفض؛ لان

٢٣- رواية اعشقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣، ٢٠١٦/ ٩.

٢٤- وقد ورد في الرواية (كاميل فلاماريوم) واحسبه (نيكولا كميل فلاماريون ١٨٤٢-١٩٢٥) عالم فلك فرنسي، كاتب ومؤلف وكان متعمقا بالعلوم الشعبية مثل علم الفلك وقد عمل في البحث النفسي وله عدة مقالات وروايات في مجال الخيال العلمي. ينظر الموسوعة الحرة نت.

٢٥- ينظر: العنوان وسميوطيقا الاتصال الأدبي، محمد فكري الجزار، مصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٨/ ٢٤.

الحجاج ((الآلية الأبرز التي يستعمل المرسل اللغة فيها وتتجسد عبرها استراتيجية الإقناع)) [٢٦].

جدلية الحضور والغياب:

تتضح جدلية الحضور والغياب في أي عمل لا سيما الأدبي إذا ما كان الأديب يبحث عن مدى قبول طروحاته وأفكاره ويبرز ذلك عبر استدعاء الغائب دعما لما يطرحه فضلا عن فرض تجربته على اعتبار أن كل كاتب ((يبدع وفق ثقافته الأدبية الخاصة ، لذا يحرص على ترك مسافة بين انتاجه والأعمال السابقة له، ويسعى إلى أن يكون انتاجه مختلفا عنها بقدر اقترابه منها، ومشابها لها بقدر تجاوزه لها)) [٢٧] ، فهو يبحث عن الجديد على سبيل فرض القبول وانتاج الحجة، فعندما تبني الكاتبة الخيال الأدبي فإنها تعتمد على إضاءة قنديل الجمال والبحث عن المشهد المشترك بين الوجود والعدم، الحضور والغياب كما يقول باسل المهري: ((**باختصار ليس أمامي إلا ان أركع في محراب الفرصة الثانية والأخيرة للحياة، ولو كان ذلك على حساب المسلمات والطبيعيات والمعارف والعوالم والحقائق كلها، بل وعلى حسابها هي، أيا كانت الاحوال، وأيا كان قراري، فهي في الاحوال كلها لن تبالي بمصير جسدها المنكود، فقد ذاق العدم والنهاية الحتمية، وما كان، ولا اخال أنها ستغضب من أن يبقى جسدها حينا من الزمان خالدا بعد رحيلها عن دنيا الوجود مسجونا بي أو معي، أو ساجنا لي بمعنى آخر، بل قد يفرحها ذلك بمعنى ما**)) [٢٨] ، دفعت الكاتبة ذروة المشهد إلى الجدلية بين الوجود المادي في ممارسة الحياة وبين الغياب والعدم، فعندما قاربت المتضادات بين التكوين

---

[٢٦]- استراتيجيات الخطاب: مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهري، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط١، ٢٠٠٤/ ٤٥٦.

[٢٧]- نظرية الاجناس الأدبية في التراث النثري جدلية الحضور والغياب ، د. عبد العزيز شبيل، دار محمد علي الحامي – تونس، ط١، ٢٠٠١/ ٣٢-٣٣

[٢٨]- رواية اعشقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣، ٢٠١٦/ ٢٢.

الفكري لشخصيتين رئيسيتين اخذت غريزة الحضور في البحث عن حجة تبرر جدلية الوجود والعدم، حتى راح باسل المهري يقبل أن يسكن جسدا أنثويا فضلا عن أن صاحبة هذا الجسد هي من ألد اعدائه والذي دفعه إلى هذه الضرورة الحاجة إلى الحضور، بمعنى أنه أراد تغييبها فحضرت وهذا ما يخاله عندما قال (ساجنا لي بمعنى اخر) وأنه سيبقى حينا من الزمن، أخذ هذا الجسد ممارسة حضوره، وبالمقابل يتنازل الند عن تفكيره الأرستقراطي العقلي المحض، عندما يقول: ((**ما دام العلم كله والتقدم الحضاري بأسره في الألفية الثالثة من تاريخ البشرية وسلطتي ورتبتي العسكرية الرفيعة ونفوذي الخطير وسيرتي العسكرية المشرفة وطموحاتي العملاقة ومآثري المزعومة لا تستطيع جميعا أن تهبني لحظة حياة إضافية**))[٢٩]، اذ أحضرت الكاتبة على لسان الشخصية مقومات الحضور/ السلطة بألقابها المختلفة بإفراط حتى تغيبها ضمنا وتتعالى الذات الأنثوية بالمقابل في إحياء الآخر لتشكل جدلية البقاء والحضور، وعبر هذا الخطاب الحجاجي يتم تغييب الخطاب العقلي/ الذكوري الاستعلائي وحضور الخطاب العاطفي/ الانثوي ما دام أن باعث الغياب هو حضور أنثوي.

ثم إن باسل المهري قد تجاهل تنازعه في الجسد الأنثوي الجديد عبر التكوين الفيزيائي فضلا عن آلية التورط في الخضوع لغريزة البقاء/ الحضور وذلك عندما يتحسس جسده بعد إجراء العملية، وإذا به قد تغيرت تفاصيله الذكورية إلى تفاصيل أنثوية لأول حركة تفقدية ليديه[٣٠]، لتكشف الكاتبة اللثام عن التابو وتجعله من المسلمات العلمية بين الجنسين لا سيما وانه من آليات التواصل الحميمي/ العاطفي، الذي استخدم كوسيلة انتصار ((**عندما هزمته وهزمت دولته كاملة، وبقيت على قيد الحياة على الرغم من أنوف**

٢٩– رواية اعشقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣ ،٢٠١٦/ ٢١.

٣٠– ينظر: رواية اعشقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣ ،٢٠١٦/ ٣٤-٣٦.

الجميع فهي لم تخلق للعدم)) [٣١]، أي لم تخلق للغياب، لذا راح يتساءل عن كيفية التعايش مع هذه الجدلية الحتمية في نظره عندما يقول له الطبيب: ((**أنت منذ الآن باسل المهري يبعث من جديد في جسد آخر.... أليس هذا الشكل الأنثوي متناقضا مع اسمي وعملي وحياتي بل وذاكرتي؟))** [٣٢]، إذ لم تكن التناقضات فيزيائية وحسب، بل تناقض كلي، وعليه أن يقبل به إذا ما أراد النجاة، حتى أخذ بعد ذلك بالتسليم للخطاب الغائب كما في قراءته لمذكرات الحب بين (شمس وخالد)، كقول خالد: ((**هل تعلمين لماذا أكرر كلمة أحبك ألف مرة، لأنها تختزل تجربة الإنسانية كلها في ممارسة الحب والجنس، أنا مستعد أن املأها باسمك وحدك، بحبي لك وحدك بجسدك وفتوتك وبهاءك ورائحتك ونظراتك وعناقاتك يا شمس، اشتهيك كما اشتهى الفلاسفة نهاياتهم... أحبك وأحب أن اقبلك قبلة بشفاهي واصابعي وجسدي، وأن ارسم في كل حيز من جسدك صمتا مقدسا يغري العالم بأن ينتفض ضد العالمين: القديم والحديث. أشتهيك: خالد))** [٣٣]، وكذلك قول شمس: ((**حبيبتي ورد، البشر أنواع، جلهم مخلوق من خليط الشر والخير، وقليل فقط مخلوقون من الحروف والكلمات، أي أنهم كائنات لغوية، خالد وأنا مخلوقان من الكلمة.... بارعان في فهم جمال القلب، وأول عاشقين في هذه الألفية، نحن من أعدنا زمن العشق الجميل إلى ذاكرة البشرية، ونحن من أثبتنا أن البعد الخامس قادر على تغيير سلوك الجزئيات))** [٣٤]، وعبر هذه العاطفة يتواشج الخطابان الغائب والحاضر في سبيل التعايش بجمال، وذلك عندما ينتمي باسل المهري إلى هذا الخطاب كما في مخاطبته جنينه قبل الولادة : ((**أمك لا تعرف أنك ذكر، هي تظنك فتاة، لكن والدك سيعرف أنك رجل استثنائي مثله، هل تحب والدك يا**

[٣١]– رواية اشتقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣، ٢٠١٦/ ٣٦.
[٣٢]– رواية اشتقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣، ٢٠١٦/٤٦.
[٣٣]– رواية اشتقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣، ٢٠١٦/٨٢.
[٣٤]– رواية اشتقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣، ٢٠١٦/٨٤.

ورد؟ عليك أن تفعل ذلك، أنا أحبه كثيرا، وأحب أمك أكثر، أقول لك سرا؟ أنا اعشق أمك، أنا اعشقني بقوة)) [٣٥].

إذ شكل هذا التوافق الفكري نتيجة حجاجية عبر الخيال الأدبي بلغة شعرية مختارة أثمرت بترويض العقل والرجوع إلى آليات التواصل البشري لا سيما أن التواصل الاجتماعي أعلى مرتبات الحياة التي تخالها الأنثى من الانقراض، لذا هي تعتمد على طرح مسلمات الخوف عبر التطور البشري إذا ما كان الانسان سيستفحل بعقله ويذر القيمة العاطفية.

فإنها دمجت افكار شخصياتها عندما قدمت افكارها وإشارة إلى النتيجة/ الهدف/ الحياة فجعلت تستدرج خطاب تلك الشخصيات حتى تصل إلى آلية الاندماج والهروب من العقل إلى العاطفة، عبر دلالات مفتوحة في تخصيب الحضور المتمثل بزمن الحب والجمال كما في المذكرات بين العاشقين وهو الزمن الذي تحتاجه الأنثى، بالتالي تماشي الرافض لها في البدء مع ما كتبته غيابا دفع بها إلى الحضور من أجل تقييم الحياة، والإجابة عن السؤال: فضلا عن السبب العبودي، لماذا نحن موجودون؟ للتعايش السلمي وتكريم الذات بتواصلها الاجتماعي حتى تتوحد الرؤية في بناء السلام، إذا ما كان نفوذه يدفعه إلى إحياء آلية الموت أصبحت له نقيضا في بعث الحياة، وبناءً على ذلك، أرادت الكاتبة أن تبعث هذه الحياة في الموات الاجتماعي وتروض الحداثة بولادة طبيعية تحت أنظار باسل المهري، بولادة طبيعية جديدة مخالفة للحداثة.

وعبر ذلك الطرح السردي تتحول نتيجة الأبعاد الجغرافية بمعانيها(أنا لا اعشقك) بحجة أنا (ضد ثورتك المناهضة للحياة، لأنني ذكر) إلى نتيجة

---

[٣٥]- رواية اعشقني، سناء الشعلان، عمان، ط٣، ٢٠١٦/٢٠٥.

سلمية ابدية (أنا اعشقك) بحجة اصبحت(أنا عاطفي، أنا انثى) وما نتج عن ذلك أنا اعشقني/ العاطفة الخالدة المتحدة.

.... ❖❖❖❖❖ ....

الخيال العلمي والحب في "البعد الخامس" لعبد الإله بنهدار عن رواية "أعشقني" لسناء الشعلان

د. أحمد بلخيري *

للكتابة الدرامية مقومات وأسس فنية تعتبر أساس البناء المعماري الدرامي، التي لولاها ما اكتسبت تلك الكتابة صفتها أي الدرامية. فليس كل كلام فيه حوار بين شخصيتين، أو أكثر عمل فني درامي جدير بهذه الصفة، فقد يكون الحوار، كما هو الشأن في الكلام العادي بين شخصين أو أشخاص. والعمق الدرامي الناتج عن كيفية نسج الأحداث الدرامية وبناء الشخصيات، هما اللذان يجعلان نصا دراميا ما يندرج في خانة الإبداع، ويكسبانه الفرادة والتميز.

ومنذ قراءاتي لنصوص درامية للكاتب الدرامي/المسرحي عبد الإله بنهدار، لاحظت توفر نصوصه الدرامية على مقومات الإبداع وعلى رأسها روح الدراما والعمق الدرامي. هذه النصوص تكشف، فضلا عن مهارة الكتابة الدرامية عنده، على تكوين جمع بين الفن، والثقافة، والتاريخ. يتضح كل هذا في النصين الدراميين التاليين على سبيل المثال: "عيوط الشاوية" و"الباهية". لقد تم تقديم، من خلال هذا النص الدرامي الأخير، صورة عن مغرب في نهاية القرن التاسع عشر في قالب درامي انطلاقا من منظور المبدع الدرامي، وليس من منظور المؤرخ، وإن كانت مادة هذا النص الدرامي الأخير هي التاريخ.

* باحث مغربي.

إن توفر نصوص عبد الإله بنهدار على مقومات الدراما، أي على مقومات الإبداع الدرامي، جعل منه أحد فرسان الكتابة الدرامية بالمغرب اليوم. فارس الكتابة الدرامية عبد الإله بنهدار هو كذاك، لأنه عالم بأسرار الكتابة الدرامية وبلاغتها؛ في كتابته الدرامية/المسرحية الدليل على هذا. والفكرة التي تُقدم في قالب درامي، وأُسُّه الصراع الدرامي، هي حصيلة رؤية ثقافية خلاصتها جعل الدراما/المسرح فنا تنويريا.

هذا النص الدرامي تمت كتابته انطلاقا من نص روائي للأديبة الفلسطينية الأردنية سناء الشعلان هو "أعشقني". من المفيد عقد مقارنة بين هذا النص الروائي من منطلق الكتابة الدرامية هنا وبين النص الدرامي/المسرحي "البعد الخامس". ولئن كان هناك اختلاف بين العنوانين، فإن هناك رابطا جامعا بينهما إنه العشق والحب. وليست هذه هي المرة الأولى التي يعد فيها نصا دراميا انطلاقا من نص سردي. لنتذكر مسرحية "النمس"، وهي من إخراج أمين ناسور، والتي أعدها دراميا عبد الإله بنهدار انطلاقا من رواية "هوت ماروك" لياسين عدنان.

تم تقسيم هذا النص الدرامي "البعد الخامس" إلى "ما قبل رفع الستار" ثم المَشاهد. قدم "ما قبل رفع الستار" مفاتيح مضمون النص. هذه المفاتيح يمكن اختزالها في "الحب"، "الإعدام"، "الخراب الإلكتروني"، "التجربة العلمية". وهو يتكون من حكايتين، ولكل حكاية مفرداتها وحقلها الدلالي الخاص بها. الحكاية الأولى حكاية حب بين "شمس" و"خالد". والحكاية الثانية تتكون من شخصيات عديدة منها شخصية "شمس" بصفتها موضوعا في الحكاية الثانية. الرابط بين الحكايتين معا هو شخصية شمس. مع فارق أساسي هو أن شمس في الحكاية

الأولى شخصية مفعمة بالحب. أما الحكاية الثانية فتقدمها باعتبارها معارضة وزعيمة وطنية لحكومة "المجرة" تستحق الإعدام. وقد أُعدمت.

إنها زعيمة وطنية لحزب هو حزب الحياة، الذي اختار لونا لشعاره هو لون الورد. ولهذا، فإن شخصية شمس في الحقيقة تجسيد، في النص الدرامي، لفكرة الحياة والتشبث بها. والحب عنوان الحياة، أما الإعدام فعنوان الموت. الإعدام، بعد التعذيب، خضع تنفيذه لتراتبية عسكرية صارمة. فمن جهة هناك الجهة العليا الآمرة بإعدام شمس، وهي غير ظاهرة في النص؛ ومن جهة أخرى، هناك الجهة الموكول إليها التنفيذ حتى وإن كان هذا التنفيذ يتعارض مع مشاعر المنفذ. إن الأمر بالتنفيذ يتطلب التنفيذ فقط بعيدا عن لغة المشاعر، التي قد تؤدي إلى التعبير عن موقف أو وجهة نظر. وهذا ما لا تستسيغه حكومة المجرة. وهذا ينطبق على شخصية باسل المهري في النص.

تجري أحداث النص الدرامي خارج كوكب الأرض حيث توجد "حكومة المجرة". اختيار هذا الفضاء مسرحا للأحداث، حرر النص من قيد المكان. وبهذا يصبح صالحا لكل مكان، وبصفة خاصة لكل مكان يتم فيه إعدام الحب أي إعدام الحياة. أما الزمن الدرامي فيه فزمن استباقي، إنه سنة ٣٠١٠.

في الحكاية الأولى يوجد العشق والحب. وفي الحكاية الثانية يوجد الخيال العلمي. في الخيال العلمي يكون المزج بين الأدب والفن والعلم، في إطار المتوقع من "الاكتشافات العلمية". وفي هذا النص الدرامي/المسرحي، كان موضوع "التجربة العلمية" هو جسد شخصية باسل المهري. "تجربة" نتج عنها جسد هجين مركب من جزئين مختلفين لجسدين مختلفين من حيث النوع. رأسه فقط ذكوري هو رأس باسل المهري ذاته؛ أما الباقي، فجسد شمس. ما هو البُعد أو المرمى من هذا التركيب الجسدي؟ في الرأس "دماغ خشن"، كما ورد

في النص، هو دماغ باسل المهري؛ أما بقية الجسد الأخرى فجميلة، إنها تتعلق بجسد "شمس". لماذا تشويه الجسد الجميل بـ"دماغ خشن" لا يعرف سوى تنفيذ الأوامر الصادرة تراتبيا وما على المأمور إلا التنفيذ؟ الظاهر هو خدمة الإنسانية من خلال التغلب على الموت. لكن، مع ذلك، يمكن تقديم جواب آخر لن يكون إلا تأويليا انسجاما مع سياق الأحداث الدرامية.

هذا الجسد الهجين المركب لم تتقبله شخصية باسل المهري بسبب المجتمع وأعرافه وتقاليده. لقد تم تشويه جسده تحت ذريعة التجريب، وخدمة الإنسانية، والسبق العلمي. هذا التشويه يمكن اعتباره علامة مسخ (غروتيسك: Grotesque) لها دلالتها في النص، باعتبار باسل المهري جلادا أعدم "شمس" أي أعدم الحياة والحب انصياعا منه للأوامر.

وحين تحليل كل علامات هذا النص الدرامي/المسرحي وأبعادها، يمكن الوقوف عند الجانب التنويري فيه. التنوير ركن أساسي من أركان الكتابة الدرامية/المسرحية عموما عند فارس الكتابة الدرامية عبد الاله بنهدار.

.... ❖❖❖❖❖ ....

بين مسرحيّة "البُعد الخامس" لعبد الإله بنهدار ورواية "أعشقني" لسناء الشعلان

بقلم: د. عبد الجليل بن محمد الأزدي *

"إنَّ الحرية والعذوبة ستسود في النهاية منتصرة على المادة والظلم والفساد المستشري". ينتمي عبد الإله بنهدار إلى عينة خاصة من الكتاب ممن يمكن تسميتهم كتاب الصمت في استعارة للعبارة ذائعة الصيت: "شعراء الصمت" التي سبق للشاعر الشيلي بابلو نيرودا أن أطلقها في مذكراته مترامية الأطراف: أشهد أني عشت على نوعية من الشعراء ممن تدل عليهم كتاباتهم ومنجزاتهم الأدبية أكثر مما يدل عليهم حضورهم الإعلامي وتكريسهم أدباء من قبل المؤسسات السياسية والثقافية والإيديولوجية على السواء. ويكفي للتدليل على هذا المعنى وصدقيته إلقاء نظرة على الرأسمال الرمزي الثري الذي واظب بنهدار على مراكمته في صمت؛ وهذه بعض لوامعه: في المجال المسرحي: صرخة من سراييفو(١٩٩٦)، قاضي حاجة (٢٠٠٨)، ومن بعد (٢٠٠٨)، صياد النعام (٢٠٠٨)، قايد القياد: الباشا الكلاوي(٢٠١٠)، الروكي بوحمارة(٢٠١٢)، الجدبة (٢٠١٣)، عيوط الشاوية(٢٠١٣). في مجال الأشرطة التلفزية والسينمائية: آسفة أبي(٢٠٠٦)، شهادة ميلاد(٢٠٠٨)، أولاد البلاد(٢٠١٠)، الزمان العاكر(٢٠١١)، ثم المساهمة في كتابة حلقات: قلوب تائهة (٢٠١٧) دموع الرجال(مسلسل/ قناة M٢)، كريمة(مسلسل/ أبو ظبي)، ناس الحومة(مسلسل/ قناة M٢)، برنامج مداولة... علاوة على كتابات نقدية في المسرح والسينما والتلفاز والأدب.

---

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية/ جامعة القاضي عياض/ مراكش.

في هذا المضمار نفسِه، تأتي مسرحية البعد الخامس لتشكل حلقة إضافية ضمن سلسلة الإضافات الرمزية والجمالية التي يَعِدُ بها عبد الإله بنهدار، وليس مصادفة ربما أن تأتي المفردة الأولى في عنوان المسرحية متجانسة ومفردتي البَعْد والبَعَد؛ فإذا كان البُعدُ من أبعاد الشيء يُقاسُ بها وهي ثلاثة: الطول والعرض والعمق، علاوة على البُعْد الرابع: الزمن، فإنه يحيل كذلك على معنى الابتعاد والنأي؛ وفي هذا المعنى الأخير، تقع الكتابة لدى عبد الإله بنهدار بصفتها كتابة تبتعد وتنأى بنفسها عن مواضعات الكتابة المألوفة والذائقة المتوارثة سواءٌ تعلق الأمر بالكتابة أم بالقراءة والتلقي. وتتشكل مسرحية البعد الخامس في صيغة قراءة من نوع خاص لرواية متميزة هي بالتعيين رواية: الأديبة العربية الأردنيّة ذات الأصول الفلسطينية سناء الشعلان: "أعشقني"؛ إذ تتجلى مظاهر الابتعاد عن المألوف في مَلْمَحَيْنِ أساسين: أولهما؛ اختيار الكاتب لمسرحة رواية عربية؛ إذ اعتاد القارئ على تحويل الروايات والمسرحيات إلى السينما كما الحال مع مسرحيات شكسبير وروايات نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس وغارثيا ماركيز وخوسيه ساراماغو وإرنست همنجواي ومارسيل بروست وغيرهم، وتحويل القصص والأساطير إلى الموسيقى: بحيرة البجع كمثال في سمفونية تشايكوفسكي؛ فتحويل الروايات إلى المسرح لم يصر بعد مألوفاً لدى القارئ والمشاهد على السواء، وإن أخذت في البروز على امتداد الأعوام الأخيرة هذه العملية التي ترتكز على انتشار الرواية الكمي والنوعي والاستفادة من نصوص سردية تسعف في إغناء المتخيل المسرح؛ وقد عرفت مجموعة من الروايات العربية طريق تحويلها إلى المسرح المكتوب والمعروض، وفي المغرب نجد عبد الإله بنهدار واحداً من الذين اختاروا السير في هذا المنحى منذ اشتغاله على نصين روائيين للروائي محمد برادة: لعبة النسيان وامرأة النسيان الذين قدمتهما فرقة المسرح المفتوح بعنوان: نسيان من إخراج مسعود بوحسين، مرورا بمسرحية عيوط الشاوية المأخوذة عن رواية

الميلودي شغموم: شجرة الخلاطة، حتى هذا النص الجديد: البعد الخامس. وثانيهما: موضوع الاقتباس: رواية "أعشقني" التي تتميز بفرادتها على مستوى النسق الجمالي والبنية الموضوعاتية؛ فهذه الرواية يمكن تصنيفها وفق منطق نظرية الأجناس الأدبية ضمن روايات الخيال العلمي التي عاشت غالباً على هامش النقد واللغات الواصفة؛ فكأن عبد الإله بنهدار وهو يُمَسْرِحُ هذه الرواية يبتعد عن المألوف راميا بسهم إعادة الاعتبار لهذا الجنس الأدبي الغني بمتخيله وأساليبه وأنساقه الجمالية وبنياته الموضوعاتية. ومن مظاهر النأي والابتعاد في هذا العمل محتوى الرواية نفسها؛ إذ تدور أحداثها على مستوى الزمن في الألفية الرابعة عام ٣٠١٠ بالتحديد، ومكانها مجرة درب التبانة، ومدارها: حكاية امرأة شمس: الكاتبة والمناضلة والمعارضة للسلطة التي تُقتل تحت التعذيب، وباسل المهري الجلاد الذي يتعرض لحادث تفجير فيبقى دماغه سليما بينما يُتلَف جسدها، وبأمر من السلطات وبرغبة من باسل المهري في التشبث بالحياة، يقبل مضطرا الخضوع لعملية جراحية يُنقَل على إثرها دماغه إلى جسد المرأة التي قضت في المسرحية تحت تعذيب الجلاد، وبينهما شخصية خالد عاشق شمس ووالد الجنين الذي ينمو في جسدها الذي صار جسد باسل. ومن اللافت أن هذه الرواية تتقاطع وتلتقي مع بعض أفلام سينما الخيال العلمي ومنها: فيلم الشرطي الآلي Robocop على سبيل التمثيل؛ ولا يفوت قارئ المسرحية الانتباه إلى شخصية الرجل الآلي؛ مثلما تتناص المسرحية ورواية الخيال العلمي: الجسد المضيف للروائية الأمريكية ستيفاني ماير Stephenie Meyer ، وفيها " تهيمن أرواح غريبة على البشر وتسكن أجسادهم، وتتصارع الأرواح وعقول الأجساد التي ترفضها"؛ وتجدر الإشارة إلى عتبة الإهداء في رواية ستيفاني ماير وهو إهداء المخاطَبَةُ فيه هي الأم: "إلى أمي كاندي لأنها علمتني أن الحب هو الجزء الأفضل في كل قصة" وفق تعبيرها الخاص؛ مما

يتناص مع إهداء سناء الشعلان الذي اختارت فيه إهداء الرواية إلى والدتها مع تواتر مفردة الحب ثيمة Thème الرواية ومدارها في آن: » إلى نبية البعد الخامس في عالمي، على صاحبة أكبر قلب وأجمل حب. إلى أمي ومن غيرها يحترف العطاء والحب، ويحمل راية الحب الخالد؟"

لكن هذا الابتعاد الجمالي عن الكتابة المألوفة في رواية "أعشقني" وصورتها المسرحية البعد الخامس ما انفك يتراوح بين نسقين يهيمنان على الكتابة في النموذجين معا وهما: نسقا الابتعاد والانجذاب؛ إذ ظل مضمونهما منجذبا إلى رؤية رومانسية ومثالية تستنجد بالحب، مع تفرعاته كالتسامح مثلا، باعتباره حلا من الحلول المطروحة للإجابة عن إشكالية العلاقة مع السلطة والطغيان، وكذلك قدرته على الحد من كوارث الدنيا وجائحاتها؛ فوفق هذه الرؤية، يصير الحب في بعده الأول المحدود ومعناه الابتدائي عاملا رئيسا في التخلص من مشاكل الإنسان على وجه الأرض والمجرة معا. تقول شمس في المسرحية: "بدون عشق سنحكم على عالمنا بالفناء، وبدون عشق سيكون هذا العالم دمارا علينا، حينما تكثر وتعظم الكوارث معناه قلّ وتضاءل الحب والعشق" (المشهد١). ومما لا شك فيه أن هذه الرؤية تنسجم ورؤية السلطة الحاكمة والمسيطرة عبر أجهزتها الإيديولوجية ومؤسساتها القمعية إذا جازت استعارة توصيف لوي ألتوسير لهذه المؤسسات؛ ومن علامات ذلك وصف عمليات التفجير التي طالت الجلاد في الرواية من قِبَلِ الموالين للمناضلة اليسارية والثورية بالحادث الانتحاري(الرواية)؛ وفي هذا التوصيف إحالة إلى تلك الهجمات الموصوفة من وجهة نظر السلطة الحاكمة بالحوادث الإرهابية. وإذا كان من الطبيعي ومن نافل الكلام أن لا تنحاز الرواية والمسرحية إلى إيديولوجية بعينها وان لا يتحولا إلى وثيقة تحريضية، فمن المؤكد تماماً أن لا يصيرا إلى دعاية لموقف السلطة وكتابة تتبنى وجهة نظر الطبقات

الحاكمة وإيديولوجيتها الخاصة. ولا تنأى هذه الدلالات بعيدا عن أسماء الشخصيات وتمظهراتها، ولنأخذ اسمي العلم "شمس" و"خالد" كمثال؛ إذ لا تخفى دلالة "شمس" المحيلة على النور والضياء، وخالد العاشق الموسوم بالخلود؛ فالحب خالد وخالدٌ هو الحب، و» عندما يحضر خالد تغيب الأشياء كلّها، فهو إله الحضور الجميل« (الرواية،ص٩)؛ وتلك لا مراء نظرة صوفية للعالم وللوجود تمتح من رؤية الساردة في الرواية؛ فهي تعلم "علم اليقين والمؤمنين والعالمين والعارفين والدّارين وورثة المتصوفة والعشاق المنقرضين منذ آلاف السنين أن الحب هو البعد الخامس الأهم في تشكيل معالم وجودنا" (الرواية، ص١٣)

ومن الموائم الانتباه كذلك إلى أن هذه الرؤية الإيديولوجية المرتبطة في جوهرها بإيديولوجية السلطة لا تنفك تتقاطع مع واحد من تجلياتها السلطوية، أقصد النظرة الذكورية؛ فالرجل حقيقة وليس خيالا كما جاء على لسان المؤلفة سناء الشعلان في إحدى عتبات الرواية (ص٦)، وحضوره أزلي، وهو المطلق(المشهد٢١)، تخاطبه شمس بعبارة: مولاي (الروايةص١٦)، وهو غايةُ وجودِها؛ ألم تفصح عن ذلك في اختيارها لمفردة شمس في هذه العبارة الدالة: » دمتُ لك شمسا تضيء لك عتمة الليالي الحالكات«. (ص٦). وتتجلى هذه الإيديولوجية من خلال الاختيار القاضي بالإبقاء على الدماغ لشخصية باسل والجسد لشخصية شمس في دلالة واضحة على أن العقل للرجل والجسد للمرأة بما يحمله العقل من سمو وتعالٍ في تضاد مع الجسد: الزائل والعابر والمدنّس. وإجمالا، تجدر الإشارة إلى أن لغة المسرحية تتميز باعتمادها جملا مقتضبة وبياضات تنحو في مجملها إلى أن تكون في متناول الذائقة ومتوائمة مع ذوق العصر؛ لغة أنيقة ومألوفة تضع في الاعتبار عنصرين من عناصر النص المسرحي: • قارئ النص المكتوب، متسرعاً كان أم متمعنا، محترفا أو

هاويا؛ وذلك من حيث تموضعها بين اللغة العادية واللغة العالية؛ • مُشاهد النص البصري؛ إذ تضمر لغة المسرحية في تركيبها المعجمي خاصة قابلية النص المسرحي للعرض حتى مع تلك الإيحاءات الجنسية(المشهد٢٢) التي بالإمكان تشخيصها ضمن رؤية سينوغرافية خاصة.

وختاما، يُشَكِّلُ هذا النص المسرحي إضافةً نوعيةً لمجمل الرأسمال الرمزي الذي راكمه عبد الإله بنهدار في دروب الكتابة، مثلما شكلت رواية "أعشقني" لبنة في الصرح الروائي الذي دأبت الأردنية ذات الأصول الفلسطينية سناء الشعلان على تأثيثه بجملة كتابات شفيفة وأنيقة جماليا؛ وبهذا الاعتبار، فالإضافة المنوه بها هنا تُغْنِي حقل الرواية العربية ومجال الكتابة المسرحية في آن واحد.

.........❖❖❖❖❖ ....

رواية "أَذرَكَهَا النّسيان" للشّعلان وصدامها مع المجتمع

بقلم: د. سمير أيوب*

يُحكِمُ دهاقنة العصر سلطتَهم على حاضرهم. فمَنْ يُحكمُ قبضتَه على الحاضرِ، يُسيطرُ تِلقائيّاً على الماضي. ومن يُسيطر على الماضي، يُهندس المستقبل بالضّرورة، ويزجُّه في عقول النّاس مؤثّثاً بما يريد هو. تحولات شاملة تكتسح الحياة المعاصرة. يختلط فيها كلُّ شيء بكلِّ شيء. حجر الزّاوية فيها، تغييب الحقائق، وترويج الأكاذيبِ كحقائقَ بديلة عنها. بات كلُّ شي مشكوكاً فيه. مع الضّخّ الدّائم للزّيف والوهم، تخلخلت البُنى العميقة التي تَسْنُدُ الحياة، وصارت منبعاً لأسئلة دون إجابات قطعيّة.

من الطّبيعيّ أن تظهر بصمات كلّ ذلك في الإنتاج الأدبيّ، ومن الطّبيعيّ أن يكون السّرد الرّوائيّ أسرع الأشكال الأدبيّة تأثراً بهذا؛ فقد انصرفتْ الرّواية عن الخطوط التي عرفتها من قبل؛ فمن التّماسك والحقائق المستقرّة إلى تشكيلات الوهم، والزّيف، والعبث بحركة الشّخصيّات، وتشويه زمن الحدث.

حتى غدا السّرد مشروعاً منفتحاً على أسئلة شتّى ملتبسة، والمؤلّف في ظلالها هو المهيمن على عملية السّرد. بعيداً عن أيّ يقينيّات؛ لتصير الرّواية حاضنة لقصص متناسلة ولأجناس عديدة متجاورة

تؤكّد الإصدارات الأخيرة للشّعلان على أنّها قد تأثّرتْ هي الأخرى كثيراً بالتّطوّرات الفاعلة في طرائق الحياة عامة وفي الآداب والفنون خاصّة.

وأنّها قد عبرت مراحل تطوّر كثيرة، مكّنتها من تحديث ذاتها، واقتحام موضوعات لم تكن مطروقة من قبل، فانتقتها وفق سياق الحياة الجديد، الذي

---

* كاتب من مواليد حيفا.

لم يعد يتّسم بالسّيولة والسّلاسة. ومن خلال الرّؤى الاجتماعيّة الانتقاديّة والأشكال الكتابيّة غادرت وعيها التّقليديّ الذي بدأت به، عبوراً إلى وعي جديد، أفادت به من سمات الرّواية الغربيّة الحداثيّة، وما بعد الحداثة وما بعدها.

هذه الرّواية "أدركها النّسيان" تطوير لتجربة الشّعلان الإبداعية وإثراء لها. وهي ترفض عبرها الاستسلام لاشتراطات ما بعد الحداثة في السّرد، ويبدو ما وراء القصّ واضحاً فيها في بنائها لمتون وهوامش النّصّ، استلّت كلّ ما يثري عمليّة السّرد بمنظور يدرك الأجمل في عمليتي التّفكيك والتّركيب. فاستفادت من التّكثيف الموحي ومن انفتاح النّصّ معاً، من الأسطورة والسّحر والخرافة والخيال؛ لإزاحة الحدود بين الأجناس، والتّعامل مع إشكاليّات النّصّ؛ فاستعانت بما يؤسّس، ويومض، ويوحي، وابتعدت عن كلّ ما يربك، ويعرقل مسيرة الدّلالة. كما حافظت على بهاء لغة قادرة على اقتناص أدقّ التّفاصيل دون العبث بتشكيلاتها التي تحقّق للفنّ مهمته في دمج القيِّم بالجميل والمُشوِّق.

لقائي بالمبدعة سناء الشّعلان كانت مساء تشرين من العام ٢٠٠٧م؛ إذ التقيتها صدفة في مستشفى الأردن حيث كنت أرقد مهشّماً جرّاء حادث سير قاتل في عمان. أهدتني حينها وأنا على سرير الاستشفاء نسخا من مجموعاتها القصصيّة التي لم أكن قد قرأتها بعد. تكرّرت لقاءاتنا ودردشاتنا على مدار أشهر تسعة قضيتها في المستشفى، وتواصلت معها خارجه، وتعمّق تبصرّي في كلّ ما أبدعت؛ لأقول بثقة أنّ الشّعلان في كتاباتها الوطنيّة أقرب إلى غسّان كنفاني، وفي الاجتماعيّة أقرب إلى نجيب محفوظ، وتذكّرني أناقة لغتها بالمنفلوطي، وطرافة أسلوبها بالمازني.

عبر معارج المشهد الثّقافيّ المحليّ تشعّبت علاقتنا، وتوطّدت، وبتّ كلّما خيمت الدّنيا عليّ بتفاصيل تتعب روحي أجري إليها لائذاً بحروفها المسموعة والمقروءة لأستريح .

حاصرني منذ أيّام واقع لا أجيد فهمه، فبدتْ روحي هشّة غافية على حواف انطفاء؛ لألملم عشوائياتها التقيتُ الشّعلان، وفي نهاية دردشاتنا أهدتني نسخة من روايتها الجديدة "أَدْرَكَهَا النّسيان". اعتكفتُ بعيداً، قرأتها مثنى، بل ثلاث؛ الأولى استكشافيّة، والثّانية استفهاميّة، والثّالثة للتبصّر والفهم .مع القراءة الاستكشافيّة سرعان ما وجدتُ أنّ الشّعلان -بما عُرف عنها من جرأة لافتة- قد اتّخذتْ من أجساد أبطالها داخل فضاءات ميتم حكوميّ بائس، تنكسر فيه القواعد الأخلاقيّة الصّلبة، في وطن موحش من أوطان الشّرق المقيت باستبداده، بؤراً تتجلّى فيها وعبرها الذّوات والأشياء التي تكوّن عالم النّصّ وثيماته الفرعيّة: اليتيمة النّاريّة الحمراء بهاء، اليتيمة هدى ضحية زنا المحارم، مديرة الميتم العانس الشّهوانيّة، المدرّس أفراح الرّمليّ صيّاد الأجساد، طريد الميتم المتمرّد سليم الضّحاك الذي صار في مدينة الثّلج الاسكندنافيّة الأديب المشهور والأستاذ الجامعيّ المرموق، وباربارا سكرتيرته الاسكندنافيّة العاشقة.

ترى الشّعلان في هذه الرّواية -عبر بدايات متعدّدة ولأسباب متشظّية- أنّ شهوات الجسد منطلق لتناسل الموضوعات السرديّة، وحركة كلّ الأحداث ومعطياتها، وسبب لنمو الدّلالات السرديّة. وتتبدى ثيمات القصّ الواقعيّة والمتخيّلة أغلب الأحيان من خلال منظورات التّهكّم والاتّهام والشّك. وأدركتُ في القراءة الاستفهاميّة أنّ النّصّ مختلف كثيراً عما عرفتُه من نصوص الشّعلان من قبل؛ فهو بما احتوى من أنماط سرديّة وموضوعات روائيّة متجاورة، فهو نصّ مفتوح يتعالى على أحاديّة التّجنيس، ولكنّه مرتهن لحدود الرّواية. هو نصّ عجائبي لا تاريخيّ، يطرح قضايا العلاقة بين الحقيقة والخيال، ويحتفل بالأسطوريّ والغرائبيّ ليس بالمعنى الحرفيّ للأسطورة، بل بانتزاع إشارات من الواقع، تمتلك القدرة على الأسطرة بحكم هيمنة اللامعقول عليها.

محرك الكتابة الروائيّة في هذا النّصّ هو وعي الشّعلان بمدى تطوّر العالم المعاصر وفقده لإنسانيته في الوقت نفسه، وفي سعيها الدّؤوب إلى تحرير الإنسان بالعقل، وتخليصه من قسوة سجونه الزّائفة والملفّقة؛ إذ سعت إلى كشف دقيق عن الحقائق التي يخفيها الواقع والعوالم المتشظيّة المتساكنة في فضاءاته، ونبشت، وبحبشت عميقاً في أسس المهيمن، وكسرت قوالبه، وخرجت على نماذجه السّائدة، وقاربت على نحو مدهش التّساؤلات المركزيّة عن العوالم المتحركة التي يحيا أبطالها في دواماتها؛ ممّا زاد من معاناة المبدعة لهذا النّصّ؛ إذ إنّها كانت أمام مجتمع مفكّك مبعثر، تخلخل المألوف فيه، ونبت الشّكّ في ثوابته وصيروراته السّائدة المتناقضة ذات التّعقيدات المتشابكة المثقلة بهيمنة الاضطهاد والظّلم الاجتماعيّ والحبّ والشّهوة وغيرها من الارتطامات اليوميّة والانفعالات المختلطة.

عتبة النّصّ تبدأ النّصّ بالحضور منذ أن تقع عينا القارئ على عنوانه الذي يشي بموضوع العمل، ويحدّد مسار القراءة للمتلقّي، أيّاً كان الهدف المنوطُ بالعنوان، فإنّ قراءة متأنيّة له سرعان ما تنتهي إلى دلالات ذات أهميّة فيما النّصّ بصدده؛ فالجملة الفعلية "أَدْرَكَهَا النّسيان" تعني أنّ النّصّ مهتم بالبنية العميقة للمكان الدّاخليّ لأبطاله بحثاً عمّا تخفيه الذّاكرة لا ما يُظهره الواقع.

واقتران النّسيان بفعل أدركها يدل على وصول النّسيان إليها أخيراً، وكأنّها لم تكن ناسية من قبل، وكأنّ النّصّ يعلن منذ البدء أنّه مقبل على إزالة المخفي من الذّاكرة ليموت. ولكن ما الذي كان يمنع الذّاكرة من النّسيان؟ وما المخفي الذي يقصده النّصّ ضمن النّسق المسيطر، هل يرمي إلى المدنّس أو المختلف عامة أو كلاهما ؟ تتقافز الإجابات في ثنايا النّصّ من المشهد الأوّل فيه، وبعد قراءتي الثّالثة المنصتة لما لم يقله النّصّ، أضيف أنّ مسار الكتابة في هذه الرّواية مسار زئبقيّ، تصعب محاصرته بطريقة تجعلنا نطمئن

إلى ما يحدّده ظاهر النّصّ. فهناك روافد كثيرة في الرّواية تسهم في فتح آفاق جديدة أمام رؤية ما بعد النّصّ في بناء موازٍ قد لا يتجلّى لقارئ متعجل، يقيم فيه إنسان عربيّ غير متصالح مع شيء، يعيش داخل تركيبة تحمل بذور موتها، ويبحث عن ماهيّة حقيقيّة غير كينونته الزّائفة، ليتكشف أنّ حضوره في الحياة مرهوناً بموته، وهذا يذكّرني بنكسة ١٩٦٧م.

أمّا عن حضور القارئ في النّصّ صحيح أن النّصّ حين يخرج من يد مرسله، يصبح ملكاً لمستقبله، يمارس عليه كلّ حقوق الملكيّة، إلاّ أنّني أنصح المتلقّي بالتّحفز الواعي، وهو يجوس غيطان هذا النّصّ المرهق بحثاً عن إجابات؛ فهو أمام نصّ زئبقيّ، بؤره المتعدّدة تبقيه مفتوحاً على قراءات متأمّلة متعدّدة وعرضة للتّأويل المتنوّع.

مفاصل النّصّ مكتظة بتفاصيل ملتبسة متداخلة ومتناصّة، ظاهرها الغرائبيّ صداميّ، تثير توتّر المؤمن بالسّائد، فيقع في حيرة تبقيه متردّداً بين تفسير متصالح مع المألوف، وتفسير خارج عليه.

الخاتمة:

بعد الغوص مطولاً في هذه الرّواية، وفي جلّ ما أبدعت الشّعلان، أقول برضا: اسبغوا عليها ما شئتم من ألقاب تكرّم مسيرتها: "شمس الأدب العربيّ"، أو "ايقونة الأدب العربيّ"؛ فهي في كلّ الأحوال، تستحقّ عن جدارة كلّ تكريم. فهي بما راكمتْ حتى الآن من إبداعات قد نحتت لمشروعها الخاصّ، مجرى عميقاً في المشهد الثّقافيّ العربيّ المعاصر، إلى جانب كبار أدبائنا المعاصرين، مثل: جبرا، ومنيف، والطّيب، والغيطاني، ويوسف زيدان، وحبيبي، ونذير العظمة، وفاضل العزاوي، وغيرهم من الشّوامخ.

.........❖❖❖❖❖ ....

المغامرة الجماليّة للنص الروائيّ السيرذاتي النسويّ بين الإبداع والخصوصية

"السقوط في الشمس/ أعشقني " لـ سناء الشعلان

بقلم: أ.صبرينة جعفر*

الملخص:

تعتبر الرواية من أكثر الفنون الإبداعية استجابة للتشكيل السيرذاتي وذلك لوجود تقارب كبير بينهما من حيث التشكيل، فنجد الروائيّ يمرر الكثير من سيرته الذاتية ليبني عالمه الروائي المتخيل.

المرأة الأديبة المبدعة حاضرة وبقوة في هذا المجال ولها مايميزها عن كتابات غيرها، الروائيّة المتألقة " سناء شعلان " في روايتيها " السقوط في الشمس " و "أعشقني " تبرز لنا الجانب السيرذاتي لها موظفة كل الأدوات الإجرائيّة الكفيلة لضمان ظهور عالمها الخاص بأحلى حلة.

وجاء بحثي هذا بعنوان **المغامرة الجمالية للنص الروائيّ السيرذاتي النسويّ بين الابداع والخصوصية. "السقوط في الشمس/ أعشقني " سناء شعلان أنموذجا**

.

الكلمات المفتاحية: الرواية، المغامرة الجمالية، السيرذاتي، النسويّ، السقوط في الشمس، أعشقني، سناء شعلان.

المداخلة:

تُعد **الرواية** عالما رحبا شاسعا، زئبقي الماهية يتسع فضاؤه للبوح اللامحدود، "وتعد مقولة **روبير** بشأن جوهرية هذا الفن (الرواية جنس لا قانون له). واحدة من أفضل المقولات المتصلة بحقيقة هذا الفن وأخطرها، إذ

---

* من الجزائر.

هي تقوض الكثير من المقولات النظرية التي تضع حدودا كثيرة تضيق على حرية الجنس القائم أساسا على تحطيم فكرة القوانين والقواعد والمواضعات إذ لا قانون يجعل الرواية عملا قابلا للتعلم لمن يسعه التعرف الجيد عليها وضبط حدودها و التفقه في قانونها...حيث قطعت الرواية أشواطا هائلة من التطور والنضج والتحول والتمرد في القرن الأخير.. وأصبح الروائي حُرا في انتخاب الطريق التي يجدها مناسبة وضرورية تستجيب بقوة ورحابة وتمثيل لتجربته من دون التقيد بهيمنة العناصر السردية وضرورة وجودها المتناسب في نسيج العمل"[١].

والحديث عن الإبداع الأدبي عند المرأة العربية ينحو منحنا مغايرا خاصا "لأن النص الإبداعي الذي يصدر عن المرأة يأخذ طابعا خاصا ومتميزا ويصبح ذا نكهة إذا كانت صاحبته لا يحرجها لتفضح العالم النسائي المتكتم والذي تسعى المرأة أن تجعله كذلك حتى يحافظ على جاذبيته وسحره وذلك العالم الحضري الذي تنزع المرأة فيه أقنعتها التي فرضها عليها نمط علائقي مجتمعي وثقافي تحكما في عقليتها وعقلية الرجل"[٢].

والسؤال المطروح هنا، لماذا تكتب المرأة؟ هل من أجل الكتابة فقط أو كفعل تمارسه كباقي الأفعال؟ أم لهدف آخر؟.

في رأئي، المرأة تكتب وتبدع فهي قارئة لذاتها حيث تسعى إلى تحقيق مشروع بداخلها، "إن المشروع الذي تطلق منه المرأة المبدعة ليس إعادة كتابة الذات التي ما تزال مطروحة للسؤال والتداول ولكن قراءتها في أفق البحث عن

[١] محمد صابر عبيد، التنوير الروائي، استراتيجية العلامة فضاء التأويل، علم الكتب الحديث، أربد-الأردن، الطبعة الأولى، ص٧٥-٧٦.
[٢] محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، ص١١٩.

إمكانية عودتها إلى وضعها البشري الطبيعي الذي يسمح لها بممارسة التفكير والاختيار والقرار بدون وسط أو شطر"[٣].

إذا فالدوافع التي جعلت المرأة تنفض الغبار عنها، لتلفت الانتباه إليها بأنها كائن حي فعّال، أرى أن أساسه الردع والمنع والتهميش جعلتها تثور معلنة تمردها.

حيث نجد تمرد الأنثى ليس بالأمر السهل ففعل التمرد في "علم الإجماع هو محاولة فردية لتغيير الواقع الاجتماعي غير أن هذه المحاولة وبسبب فرديتها محكوم عليها بالفشل ذلك لأن تغير الواقع يحتاج إلى ثورة اجتماعية أو إلى مدى تاريخي، أما التمرد بالمعنى الفلسفي فهو فعل التحدي الذي يمارسه الفرد ضد قوى عاتية لا يستطيع إلحاق الهزيمة بها"[٤]. وأنا لا أوافق هذا الكلام من حيث حكمه على فعل المرأة المبدعة بالفشل. لماذا ؟ففي الآونة الأخيرة ظهرت أقلام نسائية مبدعة تحمل معها ذاتها وأحلامها وكيانها وتمردها ولكنها قليلة، لأن "الكتابة عن الذات كتابة عن سفر من رحلة قد تعرف بدايتها دون النهاية وتحتاج إلى أكثر من المغامر ويجد المبدع نفسه أمام مجموعة من الأحداث والوقائع التي عليه أن يختار منها ما يشكل حالة إبداعية تثير في المتلقي شعورا بالجمال والمتعة وتتحول إلى واقع فني"[٥].

والشيء الذي جعلها قليلة من جهة أخرى اصطدامها بفعل المنع وقمع البوح فتمردت لتكشف الستار وتعلن المستور والمحظور وهذا لا بالأمر السهل يستدعي من المبدعة-المرأة التسلح بأدواتها الفنية لتخلق عالمها في أبهى حلته

---

[٣] د.ة. زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، المدارس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٤٢٤-٢٠٠٤، ص١٦٧.

[٤] نزيه نضال، تمرد الأنثى، في رواية المرأة العربية وبيبلوغرافيا الرواية النسوية العربية (١٨٨٥-٢٠٠٣)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، الطبعة ١-٢٠٠٤، ص٢٥.

[٥] محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر، حلب، ٢٠٠٧، ص١٢١.

حيث نجد " الكتابة القصصية هي مثل جبل الثلج لا يظهر منه إلا جزء بسيط، أما الجزء الأعظم فيظل غير ظاهر ومغمورا في الماء، فإن الجزء الغاطس أو المغيب في الخطاب الروائي يمثل نصا غائبا موازيا للنص الظاهر لا يقل أهمية عن النص المكتوب وهو ما يدفع بالناقد الحديث للبحث عن استراتيجية لاكتناه المسكوت عنه أو المغيب في الخطاب الروائي وإعادة إنتاجه وتأويله اعتمادا على فاعلية القراءة المنتجة"[٦].

ورقتي البحثية هذه، تسعى إلى اكتشاف بعض العناصر الجمالية في الرواية السيرذاتية النسويّة، السقوط في الشمس/ أعشقني سناء شعلان.

وعند قولي النسويّة فأعني به أدب المرأة المبدعة وليس لتميز جنسها عن الرجل، فكلاهما في كفة واحدة عند الإبداع الأدبي وقد تعلو كفة المرأة عن الرجل ورأيي هذا أجد أديبتنا سناء الشعلان تجيب عنه عندما سُئلت، "هل تؤمنين بتجنسي الأدب، نسوي ورجالي؟ وهل توافقين أن تكتب المرأة عن المرأة والرجل عن الرجل؟

"أنا أرفض تماما مصطلح الأدب النسوي، فما هو إلا مؤامرة ذكورية بهدف تبخيس الأدب الذي تنتجه المرأة، ووصفه بالدونية، ومن ثم فرض الوصاية الذكورية عليه، فهو أدب نسوي ناقص وينظر إليه نظرة تعاطف، لأنه يصدر عن امرأة أقل إبداعا من الرجل الذي يشكل أدبه المثال المقدس والتكامل، في موازاة أدب نسوي غرٍ وضعيف، ويعجز عن أن ينافس إبداع الرجل وإنتاجه، أنا أؤمن بأنني أديبة أنثى تنتج أدبا لا يقل عن الرجل، وأرفض تسميته بأدب نسوي جملة وتفصيلا ولنترك المنتج الإبداعي نفسه فهو من

---

[٦] فضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط١، ٢٠٠٤، ص٥٩.

يقدم المبدع، ويقيمه بعيدا عن التقسيمات الجذرية المتحيزة للرجل ولما ينتج ضد المرأة"[٧].

إذا فالعمل الأدبي المنتج هو الذي يحدد قيمته ومكانته، وليس من يكتبه (مرأة، رجل) وتضيف قائلة "الإبداع يستدعي أن يكتب الإنسان عن تجربة الإنسان بعيدا عن الجندر فالمبدع يكتب عن إنسانيته وعن تجربة أخيه الإنسان دون أن يؤثر جنس المبدع على ما ينتج، أما فكرة أن يكتب الرجل عن الرجل، والمرأة عن المرأة هي فكرة سخيفة ولا تستحق حتى النقاش"[٨].

حقا، ما قالت الأديبة، البعد الإنساني النبيل سر الإبداع واستمراريته والهدف السامي المرجو من الإبداع.

وكانت إجابتها عن ما تحتاجه المرأة الأديبة كي تحقق خطوات متقدمة في مجال الكتابة "تحتاج إلى أن تخلص لموهبتها، فتؤمن بنفسها ابتداء وتحدد أولوياتها ورسالتها من الكتابة وتطلع على كل جديد. وتسلح نفسها بالثقافة والعلم والإيمان والقيم كي تكون حلقة جديدة في حلقات البناء والإعمار، لا مجرد عزف منفرد نشاز خارج الجوقة أو جوق مقلد أو عصا من عصي الشيطان، وثغرة من الثغرات التي يلج منها العدد من أجل الفتك بهذه الأمة المستهدفة في الوقت الحاضر من قوى الظلام والظلال"[٩].

والسمة التي طبعت الرواية الحديثة انفتاحها على معظم الفنون الأدبية الأخرى وبحثي هذا يعكس جانبا منها "السيرة الذاتية" في هذا يصح هذا القول: "إن الرواية غدت اليوم فنا مفتوحا يأبى الانغلاق، لأنها تتعامل مع العناصر تعاملا اختياريا وتنفتح على جميع الفنون القولية وغير القولية

[٧] سر دار زنكنة، لقاءات تحت أشعة الحروف المشرقة، دار زينفوت للنشر وصناعة الكتاب، مطبوعات إتحاد الكورد، كركوت، مطبعة كارو، السمائية، الطبعة الأولى، ٢٠١١، ص١٣٠.
[٨] سر دار زنكنة، المرجع نفسه ص١٣٠.
[٩] سر دار زنكنة، المرجع نفسه ص١٣٢.

وتسخر الفن التشكيلي، والشعر والمسرح والسينما داخل النص الروائي الواحد مسايرة بذلك إيقاع العصر ومتوجهة نحو تداخل الأجناس"[١٠].

أ-المغامرة الجمالية للرواية السيرذاتية "العتبات":

١-**العنوان:** العناوين مفاتيح النصوص وسر جمالها، وإن اختيارها لا يتم عن قصد ووعي من طرف صاحبها، "ومما لا شك فيه أن اختيار العناوين عملية لا تخلو من قصدية كيفما كان الوضع الأجناسي للنص، إنها قصدية تنفي معيار الاعتباطية في اختيار التسمية ليصبح العنوان هو المحور الذي يتوالد ويتنامى ويعيد إنتاج نفسه وفق تمثلات وسياقات نصية تؤكد طبيعة التعالقات التي تربط العنوان بنصه والنص بعنوانه"[١١].

أ-رواية (السقوط في الشمس):

من خلال العنوان يتضح لنا ماهية السقوط فهو ليس بالمادي ولكن على الجانب الروحي الشعوري أكثر، يعكس لنا حالة شعورية وجدانية عاشتها صاحبة الرواية كان من المفروض السقوط على شيء ما أي من الأعلى إلى الأسفل، ولكن السقوط هنا كان مخالفا لفعل السقوط العادي حيث نرى الشمس هي التي يقع عليها فعل سقوط وبهذا تتحول العملية من الأسفل إلى الأعلى.

العنوان في ظاهره يعمل معنى السقوط ولكن في باطنه يعني الصعود والارتقاء والعلو وهذه مفارقة حيث أن هناك شيئا يريد أن يرتفع ويغادر مكانه إلى أحضان الشمس ويغوص فيها أي حالة اندماج وتمازج.

---

[١٠] بسام قطوس، سيمياء العنوان، دائرة المكتبة الوطنية، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠١، ص١٥٤.
[١١] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦، ص١٩.

العنوان يعكس طابعا صوفيا فالسقوط وجداني روحي يسعى إلى فعل التطهير، الكاتبة اختارت (الشمس) حيث وجدت فيها ما فقدته في واقعها، فالشمس مصدر إنارة الكواكب الأخرى لها من الدفء ما يشبع رغبات الإنسان واحتياجاته فهي الأم الحاضنة الحنونة، وجدتها الكاتبة ملاذا لها وهروبا من واقع استحال أن يفهمها وقسى عليها.

العنوان هنا يحمل طابعا شعوريا روحيا وجدانيا بسمة صوفية وتصور فلسفي ميتافيزيقي يشكل حالة من المناجاة الروحية.

"العنوان سمة العمل الفني أو الأدبي الأولى من حيث هو يضم النص الواسع في حالة اختزال وكمون كبيرين، ويختزن في بنيته أو دلالته أو كليهما في آن واحد وقد يضم العنوان الهدف من العمل ذاته أو خاتمة القصة وحل العقدة فيها"[١٢].

وهذا الاختيار جعله يحظى بشعرية خاصة حيث يرى "أندريه مارتنيه أن العنوان يشكل مرتكزا دلاليا يجب أن ينتبه عليه فعل التلقي بوصفه أعلى سلطة تلقٍ ممكنة، وبتميزه بأعلى اقتصاد لغوي ممكن ولاكتنازه بعلاقات إحالة مقصدية حرة إلى العالم، وإلى النص وإلى المرسل"[١٣]. فالطابع السيميائي للعنوان وبراعة اختيار الكاتبة لكلماته جعلته يحظى بشعرية خاصة مما زاد العمل المنتج جمالا وإشعاعا وإشراقا.

فـ"شعرية العنوان تُعد من سمات الشعرية في الرواية الحديثة وقد يوظف المبدع كل تقنيات التعبير وجمالية اللغة المعبر بها في سبيل ربط النص وعنوانه، وقد يرتقي العنوان جماليا ليصبح هو نفسه نصا يتشكل مع النص المتن، ويتعامل معه وقد ينافسه في إحداث الأثر المناسب باعتماده على الاقتصاد

[١٢] بسام قطوس، سيمياء العنوان، ص٣٩.
[١٣] بسام قطوس، ص٣٩.

في اللفظ والتوسع في الدلالة وقدرته على توظيف الرمز والإيحاء والإشارة بالقوة نفسها التي يوظفها النص على الرغم من قصر العنوان وتكثيفه قياسا إلى المتن، وكأن العنوان يعتصر التجربة الإبداعية في كلمة أو مجموعة كلمات"[١٤].

وهذا ما وجده عنوان رواية (السقوط في الشمس).

ب-الإهداء:

كان حضور الإهداء في الروايتين (السقوط في الشمس وأعشُقني) حضورا خاصا، فكان إهداء خاصا وهذا النوع من الإهداء يختلف عن الإهداء العام يستدعي منا الدقة في التعامل معه لأنه يحظى بحساسية كبيرة وشفافية عارمة، حيث "يأتي الإهداء الخاص حاملا بدوره العديد من الأسئلة الموازية لتلك التي يعرض لها الإهداء العام...ومن ثم يستدعي الإهداء قارئا مشاركا قادرا على بناء عالم التخييل انطلاقا من الإشارات التي تقدم له والتي تعمل على برمجة محكى الرواية وفي سياقات ومستويات دلالية تختلف من قارئ لآخر"[١٥].

❖الإهداء في رواية (السقوط في الشمس):

"لأن قلبك أهداني إليك، لأن روحك تسكن جسدي، لأن طيفك يلازمني أبدا، لأن كل ما صنعت يداي يحاكي رسم عينيك، أقول لك وأستثني كل البشر: إليكَ"[١٦].

---

[١٤] محمد تحريشي، ص١٣٨-١٣٩.
[١٥] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، ص٢٩.
[١٦] سناء كامل شعلان، السقوط في الشمس، الوارق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٦، ص٠٣.

فكلمات الإهداء تحدد المهدى إليه في هذا العمل، فاستخدامها لضمير المخاطب (أنت) حدد جنسه (ذكر) وتخصه هو دون غيره في قولها "أستثني كل البشر، وتؤكد مرة أخرى بقولها (إليك).

فحوى الإهداء قصة حب وعشق وبوح مباشر لامرأة باتت مخلصة لحبها.

فالإهداء الخاص هنا يعكس منزلة وقمة المهدى إليه ومكانته لدى الكاتبة، ومن أجله كان هذا العمل. نستشف منه إعلان الكاتبة وبوحها عن خصوصياتها (الجانب الشخصي لها).

ويلي هذا الإهداء، إهداء آخر (استهلال) يأتي شارحا للأول، طغى عليه الطابع السردي (مشهد حواري سردي) يصور لنا علاقة الحب القوية التي كانت تجمع بطلة الرواية وهذا الرجل.

"روحي؟!.

أنت روحي....ماذا تقول؟!.

مجنون، أشرق الأرواح؟! اتهمن كما تشاء؟! ماذا؟ ماذا تقول؟!

من أين سرقت روحي. لا أعرف، أتعرف أنت؟........

سأعترف، لن أصمت بعد الآن.

أنا عشق نساء الأرض كله، أنا شوق نساء الأرض كله، أنا رغبة نساء الأرض كلها.

تحاصر رجلا واحدا، ....نعم أنت"[١٧].

[١٧] سناء شعلان، السقوط في الشمس، ص٥٠.

فهي تعلن حبها الجارف وتتحدى العالم من أجله وتناضل للفوز به فالإهداء هنا يضعنا في الجو العام للرواية. فالقارئ لأول وهلة يتخيل الموضوع العام لها (الحب والعشق).

❖الإهداء في رواية (أعشقني):

في هذه الرواية أيضا، كان الإهداء خاصا، ولكن بشكل مخالف للأول، سبقه استهلال عنوانه (خالد وأسئلة الانتظار)، صيغ على شكل تساؤلات متسلسلة كانت فحوى الرواية، إذ عكست الهدف المرجو منها إذا هي قصة حب منشودة، تبحث عنها البطلة في عالم آخر، وترمي إلى إيجاد الفرح والحب والسلم والأخوة، عالم نظيف وجدته في الخيال ولكن الحقيقة كانت أقوى وأمر، فالموضوع هنا وجداني، قامت البطلة بالتصريح على اسم (خالد) ووقعت الاستهلال باسم (شمس وسناء).

الاستهلال يبرز لنا أيضا المرسل والمرسل إليه في خطاب هذه الرواية مختصرا.

"خالد وأسئلة الانتظار.

إلى متى تظل صامتا يا خالد، وأظل ألعب معك لعبة التخفي؟!.

متى يعرف الجميع أنك حقيقة نابضة بالإحساس والجمال والتفلت والثورة والصخب اللذيذ..............متى أقول للجميع أنك حقيقة راسخة في زمن الثورة والريبة، متى تعود اسم الفرح والحب وجنى الحقيقة السابحة في الأزل؟

خالد أنتظرك.....

شمس وسناء"[١٨].

خالد ليس خيالا بل هو حقيقة، ولا يمكن أن يكون إلا حقيقة"

(سناء)"[١٩].

ثم يلي هذا الاستهلال، الإهداء الخاص وكتب بخط عريض،

"إلى نَبِيَّة البعد الخامس في عالمي.

إلى صاحبة أكبر قلب وأجمل حُب.

إلى أمي

ومن غيرها يحترف العطاء والحب.

ويحمل راية الحب الخالد؟!"[٢٠].

نستخلص من هذا الإهداء الخاص، المجال العام الذي بنيت ونسجت فيه أحداث الرواية (البعد الخامس) والذي سمي (الحب)، فالأحداث تجري خارج الأرض أي في الفضاء، وهذا الحب خصته الكاتبة "بأمها" التي وسمتها (بالنبية) فأمها كانت المنبع الذي لا ينضب من الحب والعطاء دون مقابل الحب الخالد، يمكن أن نقول عنه سرمدي، يسبح في فضاء هذا الكون الرحب فهذا الحب الطاهر الشفاف النقي سر قوة الكاتبة ولحن إبداعها الأدبي وارتوت منه في عالمها الواقعي وتسعى للبحث عنه في عالم آخر، أي بعدها الخامس"، لأنه استحال وجوده في واقعها من غير منبع أمها المعطاءة.

ب-جمالية عناصر السيرذاتي:

١-التطابق والميثاق والدوافع:

---

[١٨] سناء شعلان، أعشقني، دائرة المكتبة الوطنية، عمان، الأردن، ط٠٣، ٢٠١٦، ص٠٥.
[١٩] سناء شعلان، أعشقني، ص٠٦.
[٢٠] سناء شعلان، أعشقني، ص٠٧.

السيرة الذاتية "فن يرفض التجنيس ويستفيد من الأجناس الأدبية الأخرى"[٢١].

ويعرفها فيليب لوجون: "حكي استعادي نثري يقوم به شخص واقعي عن وجوه الخاص، وذلك عندما يركز على حياته الفردية وعلى تاريخ شخصيته"[٢٢].

عند العودة إلى الروايتين نجد الميثاق السيرذاتي حاضرا بقوة و"تتمثل أهميته في كونه اتفاقا يعقده المؤلف مع القارئ وبموجب هذا الاتفاق يوجه القارئ وتحدد طبيعة قراءته"[٢٣]. ففي رواية "السقوط في الشمس" كان بارزا انطلاقا من اسم المؤلفة (الكاتبة) على غلاف الرواية (سناء كامل شعلان)، فهذا (اسم العلم) يعكس لنا التطابق بين الراوي وصاحبة الرواية "الاسم الوحيد الذي يتم إعلانه من أجل تحقيق ذات المؤلف وإثباتها فهو العلامة الوحيدة في النص (خارج النص) لا ريب فيه تحيل الشخص واقعيا، يطلب بهذه الطريقة أن تنسب إليه في آخر المطاف مسؤولية ولفظ النص المكتوب برمته إن اسم العلم علامة دالة وهو الإشارة الوحيدة إلى وجود المؤلف...داخل النص"[٢٤].

ومن جهة نجد ضمير المتكلم دليل على الجانب السيرذاتي في الرواية دون غيره من الضمائر، فهو "يحيل على الذات، ويكون أكثر تحكما من الضمير الغائب في مجاهل النفس، وهو يقرب القارئ من العمل السردي

---

[٢١] سامر صدقي، محمد مرسي، رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، دراسة تحليلية نقدية، رسالتها ماجستير إشراف عادل أبو عمشة، جامعة النجاح كلية الدراسات العليا، نابلس فلسطين، ٢٠١٠، ص١٢.

[٢٢] فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤، ص٨.

[٢٣] سامر صدقي، المرجع نفسه، ص٢٨.

[٢٤] عمر محمود الطالب، مفهوم الرواية السيرية، مجلة صوت، نينوى، العدد١، سنة ١٩٩٧، ص٢٠.

ويجعله أكثر التصاقا به موهما إياه أن المؤلف فعلا هو إحدى الشخصيات التي ينهض عليها النص الحكائي"[٢٥].

وهذه بعض تجلياته في الرواية:

"لأن قلبي....لأن روحي.....روحي....أنا.. أمضت أربعين عاما تبحث عنك.... أنا عشق نساء الأرض كله، أمنيتي...امرأة أفنت العمر في انتظار الزوج الغائب...روحي طافت السماء والأرض لتلقاك"[٢٦].

"فالسيرة الذاتية هي الرواية القائمة على الصوت المنفرد أي تلك التي تستعمل ضمير المتكلم في السرد"[٢٧].

وعند الحديث عن الميثاق السيرذاتي فهو كالتالي:

(ذلك اللقاء الحميم أول ما قطف نظراتي عند أول خطوة أخطوها خارج القطار....أصبحت في ساحة المحطة....تماما كما تركتها منذ ثمانية عشر عاما، أما الوجوه فلا أعرفها....

تستحضر **ذاكرتي** صوت العم أبي علي قاطع التذاكر يدللني.....أين هو العم أبو علي؟ لعله الآن إلى دنيا أخرى كان رجلا مسنا عندما عرفته...أما بائع الزهور فلا مكان له هنا أصبح محله بيع المثلجات....كنت أختار زهوري بنفسي.....وأسير ..حطمها الانتظار وأثقلتها السنون والذكريات...أجلس في أحد المقاعد الخشبية تظللني السنديانة القديمة....لقد عرفتني في حين أنكرتني المحطة....كم أفتقد أحلاما بالذات دون إخوتها.....تركت أبنائي بل تركت حبيبتي أحلام باكية وحيدة، تحدق في وجه أبيها المخذول، وامتطيت أشواقي

---

[٢٥] خليل شكري هياس، سيرة حبر الذاتية، في البئر الأولى وشارع الأميرات، إتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص١٣.

[٢٦] سناء شعلان، السقوط في الشمس، ص٥،٦،٧.

[٢٧] حسن بحرادي، أنساق الميثاق الأوطو بيوغرافي، السيرة الذاتية بالمغرب نموذجا، مجلة آفاق المغرب، العدد ٣، ٤، ١٩٨٤، ص٤١.

وقطعت نصف الأرض لأعود إلى هنا... هرعت كالمجنونة إلى القطار....خيرتني بين رؤيتك وبين أبنائي وعمري وسمعتي...ليتم هدمت بيتك وأضعت أبنائك من أجل رؤيتي، لقد خسرت زوجك للأبد...غير مبالية بدموع أحلام وانكسارات زوجي وهمسات الأقارب وسخرية المعارف، لقد عدت...دعني أفتكر متعة ذكرياتي معك في البداية حدثتك في **رسائلي** طويلا طويلا عن زوجي...ثم عن طفلي الأول أحلام....ثم انقطعت المكالمات....لم أعد قادرة على زف أي أخبار لك عن أسرتي وزوجي وأطفالي...فالمحطة أثارت بي **ذكريات الماضي** وجعلتني أخال نفسي المسافرة الشابة ذاتها التي كانت تجلس في هذا المكان منذ سنوات طويلة... كما كتبت في **دفتر مذكراتي** في يوم من الأيام...بل لا أذكر ملامح ذاتي.... أشعر بوحدة خرافية في هذا المكان... بعد كل هذه السنوات لا زال جسدي يضطرب...طيفك يحاصرني، ويجثو قريبا مني...يستفزني بدعوى الذكرى ويدفعني نحو الماضي نحو الذكرى نحو جنة الهوى، **وبحركة طفولية** يدفعني إلى سِفرِ الماضي لأقلب صفحاته منذ البداية حيث ألقاك...وفي أول صفحات السِفر كُتِبت بماء الذكريات والألم..."[٢٨].

فكل هذا دل على الميثاق السيرذاتي وتجلى أكثر في المصطلحات المذكورة، ذاكرتي، رسائلي، ذكريات الماضي، دفتر مذكراتي الطفولية" فالرسائل والمذكرات من جنس أسيرة الذاتية.

أما في الرواية الثانية (أعشقني) فكان الميثاق كالتالي:

استخدام ضمير المتكلم "وألقي بي في السجن عندها كلماتي....أنتظرك"[٢٩].

---

[٢٨] سناء شعلان، السقوط في الشمس، ص٧-٨-٩-١٠-١١-١٢-٥٨.
[٢٩] سناء شعلان، أعشقني، ص٥.

ونجد اسم الكاتب مذكورا على الغلاف وحتى في توقيعها آخر الإهداء، (سناء وشمس) إعلان رسمي وصريح للميثاق، وجاء أيضا في العنوان الفرعي للرواية "من يوميات امرأة عاشقة في مجرة درب التبانة" ومن خلال الرسائل التي جاءت في الرواية "اكتشفي والدك عبر كلمات، حبيبتي ورد هناك الكثير من رسائل خالد إليَّ...ولك أن تقرئي في رسائل والدك حتى أستيقظ..." [٣٠].

فالإمضاء باسم صاحبة الكتاب إعلان صريح عن الميثاق إضافة إلى لفظتي اليوميات والرسائل فهو من جنس السيرة الذاتية.(فالميثاق يتنوع بين الصريح والضمني).

أما عن الدوافع في رواية أعشقني جاءت في الصفحة (١٣) عنونتها الكاتبة من يوميات امرأة عاشقة في مجرة درب التبانة "وحدهم أصحاب القلوب العاشقة من يدركون حقيقة وجود بعد خامس لينتظم هذا الكون العملاق....أن الحب هو البعد الخامس الأهم في تشكيل معالم وجودنا وحده الحب هو الكفيل بإحياء هذا الموات وبعث الجمال في هذا الخراب الإلكتروني البشع" [٣١].

وفي رواية (السقوط في الشمس) الدوافع كانت التضحية من أجل حب طاهر والنضال من أجله "دائما أعلمتك إنني مستعدة لكي أحرق الدنيا بخورا في معبدك كنت تضحك لا تصدق. ها أنا ذا أحرق دنياي تعويذة سحرية كي أراك ستوبخني على هذه الحرائق، ستقف مقهورا وأنت تنظر إلى دنياي وقد احترقت....اللعنة لا تزالين مجنونة بشكل استثنائي..." [٣٢].

---

[٣٠] سناء شعلان، أعشقني، ص١٢٦.
[٣١] سناء شعلان، أعشقني، ص١٣.
[٣٢] سناء شعلان، السقوط في الشمس، ص١٠-١١.

٢-الصراع:

"إن وعي الكاتب لطبيعة الصراع وقدرته على تصويره ونجاحه في إثارة مشاعر المتلقي وتحفيزه على المشاركة في تلك التجربة من الأمور التي تسهم في بقاء السيرة الذاتية ونجاحها....ولأن كاتب السيرذاتية يفرغ ما بداخله من قلق وحيرة واضطراب نفسي وهي مشاعر ولدتها صراعات مع الحياة وحوادثها فكانت السيرة الذاتية النافذة التي يلقي من خلالها ما به من اختلالات فهي تحقق لكاتبها التوافق والاتزان إذا تيسر له أن يعيش حياته الداخلية والخارجية العليا من خلال ذكرياته والكشف عن حياته الباطنية وتأمل ذاته العميقة بل فيها من ثراء داخلي يمثل عالما أصغر"[٣٣].

الصراع ظهر في رواية أعشقني "في شخصية "باسل" بطل الرواية. صراع نفسي حاد يعكس لنا حدة التناقضات التي عاشها البطل في الرواية وصورة ناطقة لواقع مريض أنهكه اجتماع المفارقات والتناقضات.

هذا البطل الذي تم زرع عقله في جسد أنثوي (شمس) هذه المناصلة التي استشهدت جراء التعذيب اللا إنساني، شخص البطل يمثل جانب النظام والاضطهاد والمرأة المناضلة جانب الحق، تم الجمع بين النقيضين في جسم واحد عقله وجسمها ويا ترى أيهما يغلب على الآخر، الحق أم الباطل؟، في خضم هذه الأحداث تصور لنا الراوية الصراع الداخلي الحاد الذي عاشه البطل بعدما أجريت عليه العملية في الفضاء وبدأت معاناته النفسية القاهرة. بعد استيقاظه من العملية ليكشف حياته الجديدة المشوهة، "هي باتت دون روح ودون دماغ وأنابت عقلا ينبض بالحياة دون جسد...في غضون دقيقة يأتون جميعا لا يعرف لهم أسماء كلهم هنا من أجل ميلاد هذا الإنجاز الطبي المستحيل قد تكون ولادة حقبة جديدة هنا تاريخ البشرية والتقدم الحضاري

٣٣ سامر صدقي، رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، ص١٠٥-١٠٦.

والإنجاز الطبي، يا ترى هل هي الساعة الخامسة صباحا أم مساءً؟ يتبادل بغباء مداهم: من أنا؟ أين أنا؟ ما الذي يحدث معي؟ كم الساعة؟ أنا جائع؟ ستة أشهر أمضاها سادرا في عالمه الدبق الرتيب....هذا الجسد الأنثوي اللعين يتذكره دائما...شرع يضرب بطنه بجمع قبضتيه فازداد غيضا وذرعا...ما هذا؟ هل هو مرض؟ أنا أكره هذا الجسد، أريد أن أخرج منه أريد جسدي لا أريد غير جسدي أعيدوا لي جسدي أخرجوني من هذا الجسد اللعين أخرجوني أنا أكرهه وأكرهها وأكرهكم أخرجوني منه....

لعلكم هذه المرة ستزرعون دماغي المجنون الذي وافقكم على هذه المهزلة الكبرى في جسد رجل آلي أو كائن فضائي مجنون أو حيوان أرضي منقرض إذا كان الأمر كذلك فأرغب بقوة أن تزرعوا دماغي في جسد ذلك الحيوان المنقرض الذي اسمه الحمار"[٣٤].

إن تقصي الكاتبة عن **دواخل النفس ونوازعها** لهو من خصائص "**تيار الوعي**"، وهذا التيار يتتبع الشخصية في مراحلها النفسية الداخلية وما تعانيه من صراعات" وهذا يؤدي إلى ظهور الزمن النفسي في الرواية السيرذاتية.

بحيث نجد "أن الصراع القائم بين الذات والعوامل الخارجية فهو الذي يحقق للزمن النفسي حضوره وفعاليته فتسعى النفس إلى الارتكاز والتموقع لتعبر عن أفكارها ولتحديد هويتها بدقة في هذا العالم ويتعلق الزمن النفسي بالواقع الداخلي والمعاناة الفردية لشخصيات الرواية"[٣٥].

---

٣٤ سناء شعلان، أعشقني، ص٢٥-٢٦-٣٧-٤١.

٣٥ محمد تحريشي، المرجع نفسه، ص٦٨.

وهذا الطرح جديد في عالم الرواية حيث "أخذ الزمن بعدا جماليا مع ظهور الرواية الجديدة التي قدمت تطورا جديدا لبنية النص الروائي"[٣٦].

إن حضور هذا النوع من الصراع في الرواية الحديثة أدى إلى توظيف آليات متداخلة لتكوين بنيتها من جهة ومن جهة حضور الزمن النفسي كنوع جديد "يمثل الزمن النفسي مستوى من التداخل لما يقع داخل الشخصية ووعيها في زمن متغير ويمثل تقاطع الأزمنة الثلاثة (الماضي، الحاضر، المستقبل) داخل الشخصية مما يدفع إلى الانتقال من التسلسل إلى اللا تسلسل عبر الاستعادة من الارتداء والحوار الداخلي ويسهم هذا الزمن في تحديد المكان والأشياء ويتبصر العالم الداخلي ويمارس سلطته على فعل الكتابة ومن ثم عبر الكتابة من سلطة الضمير الهو (الغائب) ليحل محل ضمير أنا (المتكلم) مما يعطي للعمل السردي بعدا جماليا يقوم على مصداقية الحكي"[٣٧].

٣-الحقيقة والخيال:

إن حديثنا عن الحقيقة في العمل الروائي، نعني به الصدق الفني فيها، وهذا نابع من كون العمل يندرج ضمن السيرة الذاتية فله النصيب الكبير من الحضور، وهذا يولد ثقة بين المرسل (الكاتبة) والمرسل إليه (القارئ) ويكسب النص قيمة الحقيقة، وحضوره ليس بالمطلق "فالصدق الخالق أمر يلحق بالمستحيل والحقيقة الذاتية أمر نسبي مما يخلص صاحبها في نقلها على حالها ولأن كان الصدق في السيرة الذاتية محاولة لا أمرا محققا"[٣٨].

---

[٣٦] محمد تحريشي، المرجع نفسه، ص٥٨-٥٩.

٣٧ محمد تحريشي، المرجع نفسه، ص٦٩-٧٠.

٣٨ إحسان عباس، فن السيرة، دار صادر، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٦، ص١١٣.

وعنصر الخيال يتولد حتميا بفعل السرد والقص وهذا من خلال تحريك عجلة الذاكرة، وتحفيزها على هذا الفعل، ولكي يهرب العمل من رتابة السرد يحلق الكاتب إلى الخيال المجنح ليصبغ عمله بلمسة فنية جمالية.

في الروايتين المدروستين تجلت ملامح الخيال بطريقة جميلة مما أضفى على الروايتين الطابع الغرائبي، وهذا الاختيار نابع عن الكاتبة التي رأت فيه الوسيلة المثلى لتمثيل عوالمها الأدبية".

"إن ظهور البعد الغرائبي في السرد العربي الحديث يعود إلى مجموعة عوامل موضوعية وذاتية...فهو يكشف عن حقيقة القاص العربي الذي لم يعد قادرا على تصوير معاناة الإنسان في عالم شديد التعقيد بالأدوات الواقعية التقليدية التي كان معتادا عليها خاصة بعد أن راح هذا الإنسان يتعرض إلى سلسلة من الضغوط والإحباطات والعذابات التي لا يمكن قهرها أو مواجهتها بسهولة ولذا يسهم البعد الغرائبي أو الفنتازي في مواجهة حالة القهر الإنساني اللا معقول عن طريق توظيف الخيال واختراق سكون السطح الواقعي"[٣٩].

وجاء هذا الخيال ممزوجا بالأسطورة وأنسنة المكان (الجماد).

"في أقاصي كواكب المجرة من صهوة كبريائها....لسياسة حكومة درب التبانة ..لقب النبيّة....إن مركبتي الفضائية المقاتلة أكثر قربا إلى نفسي....باتت تفصلني عن أماكن سكني بعضهم بضع سنوات ضوئية...صديقي الآلي...الزواج الآلي. يا نفحة من روح الإله يانبيّة الكلمة....البعد الخامس....الحزمة الضوئية...."[٤٠].

٣٩فضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، ص٨٦-٨٧.
٤٠ سناء شعلان، أعشقني، ص١٨-١٩-٦٠-٦١-٧٧.

"إن إلـه الشـمس (هيليوس)...أرسـلتني آلهـة اليونـان لكـي ألعنـك بحبي....ولادتـــــك أســــــطورة....لقاؤك خرافـــــــة جالاتيا...زيوس...هيلوس...هيرا....أرتمس)...." [٤١].

فنجد رواية أعشقني "امتازت بالخيال العلمي حيث جاءت أحداثها على شـكل أبعـاد الأول الطـول، الثـاني الـزمن، الثالـث الارتفـاع، الرابـع العـرض والخامس هو الحب وأحداثها كانت في سنة ٣٠١٠، فقد مكنها من تصوير الواقع المعاش الـذي انعـدمت فيـه الإنسـانية والحـب والحريـة فكان لها مـلاذا (الخيـال العلمي)لتصـويره تصـويرا مخيفـا بنظـرة مسـتقبلية يسـودها الألم والحـزن والحيرة من واقع بات فيه الإنسان يساوي رقما جمادا جـرد مـن إنسـانيته البعـد الخـامس الـذي بنـت فيـه الكاتبـة عالمها الروائـي التخيلـي هـو مشـروعها المتبنـى مستقبلا، الحب بمعناه العام.

٤-الراوي (الرؤية السردية):

"من هو الراوي؟ إنه الشخص الذي يروي الحكاية، وبكلامه أكثر دقة فهو الصوت غير المسموع الذي يقوم بتفصيل مادة الرواية إلى المتلقي"[٤٢].

"فصـوت الـراوي هـو الـذي يوجـه الحكايـة ويصـوغ الأحـداث والأقـوال ومنطوق الشخصيات وفق رؤياه ووعيه ومقاصد الكتابة لديه"[٤٣].

نجـد الكاتبـة في روايتهـا (السـقوط في الشـمس) قـد اعتمـدت علـى **الاسترجاع** لتعود إلى مرحلة الطفولة التي كانت مصدرا مغذيا لعالمها الروائي السـير ذاتـي "حيـث تعد مرحلـة الطفولـة في أيـة سـيرة ذاتيـة أو مشـروع كتـاب

---

٤١ سناء شعلان، السقوط في الشمس، ص٤٣-٢٣-٥٨.

٤٢ عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة بالمركز الثقافي العربي، بيروت، ط١، حزيران ١٩٩٠، ص١١٧.

٤٣ محمد صابر عبد المتخيل الروائي، سلطة الرجع وانفتاح الرؤيا، سوسن البياتي دراسة في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، ط١، ٢٠١٥، ص١٦١.

سيرذاتي منبعا مركزيا وجوهريا للتشكيل والصيرورة...فهي المنطقة الخصبة الأكثر تركيزا التي لا يمكن لأي حالة استذكار أن تتفاداها لذا ظلت منطقة أثرة وثرية في العالم الإبداعي للمبدع".

والروائية قد أجادت في اختيار الطريقة للاسترجاع فكانت (محطة القطار) هي النقطة التي انطلقت منها في سردها لعالمها السير ذاتي حيث حركت هذه الأخيرة ذاكرتها للرجوع إلى الخلف مدة ٦ سنوات لتحيي ما خبئ في ذاكرتها، فاختيار الكاتبة للقطار دلالة رمزية إلى السفر والتنقل، فهذا الفعل يحاكي فعل الذاكرة عندما تبدأ في الاسترجاع، فالأحداث تتموقع عبر محطات وعبر أزمة، فتتم العودة إلى الماضي الممل لدى الروائية.

ومن لمة نجد توظيف الحلم والولوج على نهج تيار الوعي"[٤٤].

وطريقة الاسترجاع تتلاءم مع السرد النسوي أكثر من الاستباق ذلك أن السلطة التي تحاصر الأنثى تأتي بركائزها من الماضي والماضي هو النقطة التي تعلم بها تقنية الاسترجاع ومن توابع هذا الاسترجاع (الحديث النفسي) أو ما يسمى (الحوار الداخلي) فالماضي في حقيقته غير قابل للعودة بحال من الأحوال، لكن القابل بها هو (الاستعادة السردية) التي تسكن المخيلة، ثم تمزج في بنية صياغية تعتمد الفعل الماضي المعبأ بالذكريات الغائية"[٤٥].

"فالذاكرة مادة اللغة وأداته في إقامة صرح النص السردي النسائي...فتترك المرأة جميع حواسها وترجعها للإصغاء إلى بعض الذاكرة، في طريق المشاهد والاسترجاعات والوفاقات المونولوجية التي تتوطن مخيلتها

٤٤ محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي، مذيل بمعجم مصطلحات، السيرة عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ١٤٣٢-٢٠١١، ص١٩٣.

٤٥ محمد عبد المطلب، قراءة السرد السنوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٤، ص٩٩.

وتحكي حكاياتها، تاريخها وواقعها وتشير العلاقة بين ما كان وبين ما ينبغي أن يكون..."[٤٦].

الروائية "سناء الشعلان" كانت على قدر كبير من الوعي والذكاء في اختيار الرؤية التي من خلالها تبني عالمها الروائي السيرذاتي، فكانت تقنية التبئير الداخلي هي الحاضرة بقوة حيث" يلمس من خلال كون رؤية الراوي داخلية تضفي انطباعات الراوي ووجهة نظره على الأحداث والشخصيات والراوي هنا أحد شخوص الرواية يقدم ما يشاهد من أحداث ترتبط به ويكون شاهدا عليها وحتى هذه الرؤية الداخلية و هنا الراوي بالراوي المشارك أو المصاحب...وهو يستعين بضمير المتكلم (أنا) عند عرضه لعالم ضمن الرواية"[٤٧].

فنجد في رواية (سقوط في الشمس) تروي الروائية الرواية على لسان البطلة (شمس) وفي (أعشقني) على لسان البطل (باسل)، فنجد أن الرؤية الداخلية عمل قدر "من الانحياز والتعاطف في وصف العالم الفني المتخلق في الرواية....وقد اصطلح على الأسلوب السردي الذي يعتمد على هذه الطريقة والراوي المشارك ب(السرد الذاتي)"[٤٨].

هذه الرؤية الداخلية جعلت القارئ (المتلقي) يدخل في لعبة ضبابية المعنى في الرواية فمن جهة يشعر أنها سيرة ذاتية ومن جهة فهي رواية، فالقاصة أجادت اللعب الفني في روايتها عبر هذه الرؤية.

ونجد تقنية الاستباق حاضرا في رواية "أعشقني" فهو إحدى تجليات المفارقات الزمنية على مستوى نظام الزمن عملية سردية تتمثل إيراد حدث آت

---

٤٦ الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير الجزائر، ٢٠١٢، ص٤٥.

٤٧ تيار الوعي يوظف للنصوص التي تطرح العمليات العقلية وخصوصا أي محاولة لالتقاط الشخصية ذات العمليات العقلية العشوائية والغير منتظمة والمفككة والتداعوية والمشوشة "بيان ما نفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، ٢٠١١-١٤٣١، ص١٥٠.

٤٨ عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، ص١١٩.

أو الإشارة إليه مستقبلا وهذه العملية تسمى في النقد التقليدي سبق الأحداث"[٤٩]. تجسد الاستباق في شخصية الضابط سعادة (فيقوم بتنبوءات عن قراءة الفنجان الطالع والتنجيم).

وهكذا راحت الروائية سناء شعلان تنسج عالمها الروائي السرذاتي عاكسة هدفها وأحلامها وطموحاتها، وخير ما أختم به بحثي مقولة لأديبتنا عندما سئلت (إلى ما تحتاج المرأة الأديبة كي تحقق خطوات متقدمة في مجال الكتابة؟ فجاءت الإجابة قمة في النقاء والإخلاص والوفاء والحب والإنسانية.

"تحتاج إلى أن تخلص لموهبتها فتؤمن بنفسها ابتداء، وتحدد أولوياتها ورسالتها من الكتابة وتطلع على كل جديد، وتسلح نفسها بالثقافة والعلم والإيمان والقيم كي تكون حلقة جديدة في حلقات البناء والإعمار، لا مجرد عزف منفرد نشاز خارج الجوقة، أو بوق مقلد، أو عصا من عصي الشيطان وثغرة من ثغرات التي يلج منها العدو من أجل الفتك بهذه الأمة المستهدفة في الوقت الحاضر من قوى الظلام والظلال"[٥٠].

المراجع:

١. [١] عمر محمود الطالب، مفهوم الرواية السيرية، مجلة صوت، نينوى، العدد١، سنة ١٩٩٧
٢. [١] محمد صابر عبد المتخيل الروائي، سلطة الرجع وانفتاح الرؤيا، سوسن البياتي دراسة في تجربة إبراهيم نصر الله الروائية، عالم الكتب الحديث إربد، الأردن، ط١، ٢٠١٥
٣. إحسان عباس، فن السيرة، دار صادر، دار الشروق، عمان، ط١، ١٩٩٦

---

٤٩ المتخيل السردي، ص١٢٠.

٥٠ عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة، الجزائر، ٢٠١٠، ص٢٠.

٤. الأخضر بن السائح، سرد المرأة وفعل الكتابة، دراسة نقدية في السرد وآليات البناء، دار التنوير الجزائر، ٢٠١٢
٥. بسام قطوس، سيمياء العنوان، دائرة المكتبة الوطنية، وزارة الثقافة، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠١.
٦. تيار الوعي يوظف للنصوص التي تطرح العمليات العقلية وخصوصا أي محاولة لالتقاط الشخصية ذات العمليات العقلية العشوائية والغير منتظمة والمفككة والتداعوية والمشوشة "بيان ما نفريد، علم السرد، مدخل إلى نظرية السرد، ترجمة أماني أبو رحمة، ٢٠١١-١٤٣١
٧. حسن بحرادي، أنساق الميثاق الأوطو بيوغرافي، السيرة الذاتية بالمغرب نموذجا، مجلة آفاق المغرب، العدد ٣، ٤، ١٩٨٤
٨. خليل شكري هياس، سيرة حبر الذاتية، في البئر الأولى وشارع الأميرات، إتحاد كتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١
٩. د.ة. زهور كرام، السرد النسائي العربي، مقاربة في المفهوم والخطاب، المدارس للنشر والتوزيع، الطبعة الأولى، ١٤٢٤-٢٠٠٤.
١٠. سامر صدقي، محمد مرسي، رواية السيرة الذاتية في أدب توفيق الحكيم، دراسة تحليلية نقدية، رسالتها ماجستير إشراف عادل أبو عمشة، جامعة النجاح كلية الدراسات العليا، نابلس فلسطين، ٢٠١٠
١١. سر دار زنكنة، لقاءات تحت أشعة الحروف المشرقة، دار زينفوت للنشر وصناعة الكتاب، مطبوعات إتحاد الكورد، كركوت، مطبعة كارو، السمائية، الطبعة الأولى، ٢٠١١.
١٢. سناء شعلان، أعشقني، دائرة المكتبة الوطنية، عمان، الأردن، ط٠٣، ٢٠١٦
١٣. سناء كامل شعلان، السقوط في الشمس، الوارق للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠٠٦.
١٤. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، ط٠١، ١٩٩٦.
١٥. عبد الله إبراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة بالمركز الثقافي العربي، بيروت، ط٠١، حزيران ١٩٩٠
١٦. عمر عاشور، البنية السردية عند الطيب صالح، البنية الزمنية والمكانية في موسم الهجرة إلى الشمال، دار هومة، الجزائر، ٢٠١٠

١٧. فضل ثامر، المقموع والمسكوت عنه في السرد العربي، المدى للثقافة والنشر، سوريا، ط١، ٢٠٠٤.
١٨. فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق والتاريخ، ترجمة عمر حلي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٤
١٩. محمد تحريشي، في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية، دار النشر، حلب، ٢٠٠٧.
٢٠. محمد صابر عبيد، المغامرة الجمالية للنص السير ذاتي، مذيل بمعجم مصطلحات، السيرة عالم الكتب الحديث، إربد، الأردن، ط١، ١٤٣٢-٢٠١١
٢١. محمد صابر عبيد، التنوير الروائي، استراتيجية العلامة فضاء التأويل، علم الكتب الحديث، أربد-الأردن، الطبعة الأولى.
٢٢. محمد عبد المطلب، قراءة السرد السنوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٤
٢٣. محمد معتصم، المرأة والسرد، دار الثقافة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤.
٢٤. نزيه نضال، تمرد الأنثى، في رواية المرأة العربية وبيبلوغرافيا الرواية النسوية العربية (١٨٨٥-٢٠٠٣)، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الأردن، الطبعة ٠١-٢٠٠٤.

.........❖❖❖❖❖ ....

تيار الوعي في رواية" السّقوط في الشّمس" للرّوائية د. سناء الشّعلان

"السقوط في الشمس/ أعشقني " لـ سناء الشعلان

بقلم: عباس داخل حسن *

العنوان:

في رواية" السّقوط في الشّمس" يبدو جلياً لنا أنّ العنوان يعبّر عن حاجة شعوريّة ونفسيّة للتّطهّر والعلو، وهو تعبير ذهنيّ للخلاص لذات لا تريد أن تسقط على أرض الواقع لتعلو وتسقط في أتون الشّمس، وهو يشي بنزعة الوجود المستقلّة من منظور فلسفيّ ميتافيزيقيّ .

الشّمس هي المرآة التي تعكس الضّوء والدّفء على كينونة كلّ كوكب في مجموعتنا الشّمسية التي نعيش فيها، وهكذا أصبح الإنسان بوصفه كينونة يبني علاقته بما يدرك من كينونات كونيّة من حوله " أنسنة الكون" من خلال وعيه الذّاتيّ الذي يكشف أناه الحقيقيّة، وهذا لا ينطبق على تكويناته الفكريّة قطّ، بل ينطبق كذلك على النّواحي الحسّيّة والشّعوريّة الحالمة على الرّغم من أنّ الكواكب غير مبالية بنا بوصفنا بشراً، لكن وحده الإنسان يربط شعوره النّفسيّ بها من أجل مغادرة واقع معاش ضيّق حالمَا بالمباهج والإحساس النّقي النّزيه، فيحتفل بدوران الكواكب حول الشّمس بالنّظر الذي يرفعه من فوق أرض يقف عليها مليئة بالتّناقضات المحيرة والمتشابكة، من هنا كان عنوان رواية "السّقوط في الشّمس" عنواناً سرديّاً يجعلنا نحلّق بعيداً في مخيلاتنا للكشف عن دلالاته الجماليّة ونصّيته الغامضة" الميتافزيقية" من خلال استبصار العنوان بوصفه عتبة سيميائيّة على رأس النّص.

الاستهلال:

---

* أديب ناقد من فنلندا.

الاستهلال ينطوي على أهميّة بالغة وكبيرة في إرشاد القارئ إلى مدخل الرّواية أو ما سيحدث لاحقاً وتتبعه، أو على العكس يؤخّره للولوج إلى عالم الرّواية التي يريد اقتناءها أو أيّ عمل فنيّ، ويُعدّ عنصراً من عناصر البناء للرّواية من خلال دلالاته السّيميائيّة وقابليتها للتّأويل عند المتلقي وتشكيل الانطباع الفوريّ عنده .

استهلال أوّل:

"لأنّ قلبي أهداني إليكَ، لأنّ روحكَ تسكن جسدي، لأنّ طيفكَ يلازمني أبداً، لأنّ كلّ ما صنعت يداي يحاكي رسم عينيكَ، أقولَ لكَ، وأستثني كلّ البشر: إليكَ" [٢]. هذا استهلال إهدائيّ ينطوي على صنعة وإتقان للإيحاء بأنّ الرّواية رواية عشق وبوح والتياع لامرأة وقعت في أتونه بكامل إرادتها وهداية قلبها وروحها .

استهلال ثانٍ:

"روحي ؟!

أنتَ روحي .. ماذا تقول ؟!

مجنون: أتسرق الأرواح ؟! اتهمني ما تشاء ؟!ماذا ؟!ماذا؟! تقول

:من أين سرقت روحي ؟ لا أعرف، أتعرف أنتَ ؟

لا بدّ أنّك تعرف، أنفاسك تقول إنّك تعرف ؟

جسمك مضطرب ويتفصّد عرقاً؟لماذا؟

تعال اجلس إلى جانبي، ودعني أتحسّس ذلك الضلع العجيب الذي خُلقت منه" [٣]

في الاستهلال الثّاني الذي ننفذ منه إلى النّص " المتن " يتجلّى المونولوج لشخصية بطلة الرّواية التي لم تسمّها الرّوائية قصداً، ربما أرادت سناء شعلان أن تمنح بطلي روايتها ما يشبه اللوجو (logo) الرّوائيّ بحيث يمثّلان كيانات

موسومة بالعشق وموصومة بالشّتات. كيانات آدميّة يتكرّر وجودها طالما ظلّت الحياة تتكرّر في صيغتها[٤] منذ آدم وحواء التي خُلقت من ضلع آدمها ؛فهما أوّل إنسانيين خلقهما الله على الأرض ليسقطا في أتون المعصية، وهذه أسطرة موجودة على امتداد الرّواية من لدن كاتبة الرّواية أستاذة النّقد الحديث والحاصلة على الماجستير والدّكتوراة بدرجة امتياز والرسالتان منشورتان، وهما من أهمّ مصادر طلبة الدّراسات العليا في الأدب والسّرديّات: الأسطورة في أدب نجيب محفوظ"، و "السّرد الغرائبيّ والعجائبيّ في الرّواية والقصّة القصيرة في الأردن"، ومن نافلة القول أنّ هناك العديد من رسائل الدكتوراه والماجستير التي كُتبت عن الأسطورة في أدب الشّعلان"، وعلى سبيل المثال لا الحصر أطروحة " النّزوع الأسطوريّ في قصص سناء الشّعلان"، وهي أطروحة ماجستير للأستاذة وناسة كحلي - جامعة سكيكدة/الجزائر، إضافة إلى العديد من المقالات النّقديّة والدّراسات والعروض والأوراق البحثيّة وأوراق العمل في المؤتمرات والملتقيات والنّدوات العلميّة الأكاديميّة والأدبيّة والثّقافيّة.

إذن نحن في إزاء روائيّة وقاصّة وأستاذة في الأدب، وهي متخصّصة بالنّقد، والأسطورة من أولى اهتمامات تخصّصها، في ضوء ذلك لا غرو أن نجد هذا انعكاساً لهذا التّخصّص وهذا الاهتمام في منجزها الإبداعيّ، كما نجد أنّ الأسطورة حاضرة فيه بكلّ تجليّاتها في رواية "السّقوط في الشّمس" وفق اشتغالات الميتا سرد التي تعطي للرّواية آفاقاً جديدة في الإيهام السّردي وتنامي فعل الحكي للأحداث داخل البنية السّرديّة من خلال البنيات المتداخلة والمتوازية في النّص الذي يستفيد من تناصّ الأسطورة وتوظيفها على امتداد الرّواية .

"هيليوس" ذلك الإله الشّاب الجميل ذو العيون الزّرقاء والشّعر الأشقر المجعد والجسد الرّجولي الرّائع يمثّل نهراً خالداً للرّجولة(٥). تقول الأسطورة الإغريقيّة إنّ " فيليمون " رجل عجوز قضى حياته مع زوجته المحبة "برسيس" التي أحبّتها الآلهة لطيبة قلبها وكرمها، وقد طلبت وزوجها أن يعيشا سوية

وأن يموتا معاً كذلك، وأن يجتمعا سوية بعد الموت، فحولتهما الآلهة إلى شجرتي سنديان متقاربتين متحابتين تنفيذاً لرغبتهما"(٦)

"تركض عيناكَ في قسمات وجهي، وتقول عيناك السّاحرتان شعرك الهائج بشرتك الورديّة انفك ..فمك تشبهين"أفروديتا"، هذا الجمال يحاكي آلهة الجمال، أمّا أنا فسأكون إيزيس "(٧).

" يا شمس حياتي أين أنت يا "هيلوس" في أيّ بقاع الدّنيا تختفي؟ حبيبتكَ "أرتيمس" قد أضناها الانتظار " (٨). " عندما حدثتكَ طويلاً عن "أورفيوس" ذلك الموسيقي الأسطوريّ الذي عشق موسيقاه بقدر عشقه لزوجته" بوريديس"، وعندما سرقها الموت، لم ييأس، بل لحق بها إلى مملكة الموت، واستطاع بموسيقاه الحزينة أن يقنع "هاديس" إله الموت والحياة السّفلى أن يعيدها إليه" (٩)

من هنا نستشف استخدام الميثولوجيا لأساطير الحبّ والجمال الإغريقيّة والرّومانيّة، إذ جاء ذلك تلبية لحاجة للتّعبير عن العواطف والمشاعر والأحاسيس بوسائل خياليّة عذراء لم يمتهنها الاستعمال اليوميّ، إن استدعاء الأسطورة يستدعي معها فضاءها التّخييليّ السّرديّ والوجدانيّ ودلالاتها الرّمزيّة وتوظيفهما جماليّاً وإيحائيّاً لإنتاج صور شعريّة باذخة خدمة للخيال والإدهاش.

إنّ استخدام سحر الأسطورة جاء تأكيداً لفكرة مفادها أنّ العشق والحبّ والأيروس أفعال طاهرة ومقدّسة طالما هي أفعال الآلهة.كما أنّ الحوارات المونولوجيّة والمساجلات هي نفسها تجليّات وأحاسيس ومشاعر بطلة الرّواية، وهي تشبه أساطير بلاد الرّافدين بن الإلهين العاشقين "أنانا" و"دموزي".

رواية السّقوط في الشّمس وتيار الوعي بالسّرد:

لقد أسّست الرّوائيّة سناء الشّعلان معمارها السّرديّ على الاسترجاع والحلم والمونولوج وفق تيار الوعي السّرديّ من خلال بوح بطلة الرّواية العاشقة عبر الميتا سرد وصوره النّاشئة من البُنى والأنساق الفنيّة داخل الرّواية التي ترويها البطلة العاشقة لتؤكّد لنا أنّ الجمال ليس كائناً في الشّيء المادي، وإنّما يتعلّق بحالات شعوريّة أو بخبرات ذاتيّة لتجربتها وللشّخوص الموجودين والحاضرين حولها في النّص، وإذا كان العمل الفنّي والسّرديّ يشبه الحلم، فتصبح اللّغة إشاريّة رمزيّة، ويسمو العمل السّرديّ في قدرته على التّعبير عن اختلاجات النّفس الفرديّة للبطل وانعكاسها على القارئ "التّداعي الحرّ"؛ لأنّه يملك ذات الذّاكرة والعواطف والخيالات التي يبحث دلالاتها الباطنيّة التي تبدو متناقضة مع ظاهرها، ومن هنا يأتي الإدهاش للصّور السّرديّة وإعادة تخيّلها وفق الواقع السّرديّ النّاشئ بوصفه معادلاً موضوعيّا للواقع، ويصبح بحثنا عن معاني حقيقيّة جديدة عن العشق والحبّ يقل قيمة في التّأثير السّيكولوجيّ والجمالي.

إنّ تقنية التّبئير الدّاخليّ شكّلت رؤية لشخوص الرّواية من وجهة نظر الرّاوي البطلة نفسها، ويبلغ التّبئير ذروته وحدوده القصوى في المونولوج الذي يستحضر شخوص الرّواية، ويقدّم حالاتهم النّفسيّة بشكل انسيابي للذّهن، ويفتح أبواب الكينونات الإنسانيّة المغلقة.

ويُعرف هذا النّمط السّردي بـ" تيار الوعي " للدّلالة على منهج تقديم الجوانب الذّهنيّة للشّخصيّة في القصص، فهو لا يتمّ بالدّرجة الأولى برسم الشّخصيّة من الخارج، ولكن يتغلغل فيها بهدف سبر مكنوناتها الباطنيّة ليقدّم صوراً لواقعها الدّاخليّ والنّفسي للشّخصيّة، وبذلك فإنّ الزّمن لم يعد له مكان.

لقد خصّ النّاقد " روبرت همفري((robert Humphery في كتابه الموسوم بـ "تيار الوعي في الرّواية الحديثة" هذا المصطلح والمنهج السّرديّ بدراسة

مفصّلة، ضمّنها أهم الرّوايات التي انتهجت هذا الأسلوب، وأبرز الرّواد الذين أبدعوا فيه، أمثال جيمس جويس، فرجننا وولف، وليم فوكنر، وغيرهم، إذ يرى"همفوي" أنّ مجال الحياة الذي يهتم به أدب تيار الوعي هو التّجربة العقليّة والرّوحيّة "[١٠]

ومن هنا يتّضح أنّ تيار الوعي هو نقل السّرد من نمط إلى نمط مغاير فرضته ضرورات حضاريّة وفكريّة ونزعة تجريبيّة ملازمة للرّواية.واستقرّ تيار الوعي عند الرّوائيين العرب بعد التّغييرات الكبيرة في الواقع السّياسيّ والاجتماعيّ بوصفه حاجة للتّعبير عن شخصيّة "البطل الرّوائي" من الدّاخل وفق تجربة ووعي الرّوائيّ، وظهر ذلك جليّاً عند الرّوائيين العرب بوصفه نمطاً جديداً أمثال نجيب محفوظ، وعبد الرحمن منيف، والطّاهر وطّار، وعبد الحكيم قاسم، وغسّان كنفاني، وإسماعيل فهد إسماعيل، وآخرين كثر.

العشق والايروتيكية والشبق المحرم:

إنّ المتابع للأديبة الشّعلان ومنجزها الإبداعيّ يدرك أنّ أغلب أعمالها قائمة على ثيمات الحبّ والعشق والأيروتك بصفته هبة الآلهة عبر الأساطير التي وصلتنا، لكن مجتمعنا الذّكوريّ قلب المعادلة رأساً على عقب، وجيّره لمصلحته، واحتكر حتى تفسير المقدّس لصالحه بسبب النّزعة السّلطويّة التي تسود مجتمعاتنا الذّكوريّة غير متصالحة مع ذاتها، لكن في الآونة الأخيرة بدأت المرأة ترفع صوتها على المسكوت عنه منذ قرون، محاولة تخفيف وطأة القمع من خلال الكتابة، فظهر جيل من الكاتبات الرّوائيّات يكتبن في الأيروتيك والعشق على الرّغم من المنع، والنّظر إليه على أنّه أدب سوقيّ يسعى لإثارة الغرائز علماً بأنّنا نحبس تراثا ضخما لا يمكن تصوّره.لكن نتيجة نكوص مجتمعاتنا بقي حبيس الغرف المظلمة أو المنع أو محصور بين الرّجال الذين ما فتئوا يتمسّكون بولايتهم على المرأة بوصفها جزءا أصيلا من ملكياتهم لأيّ

سلطة أخرى يقتنونها، ليمنعوا عنها حريّة التّعبير والكتابة أو إثبات ذاتها الإبداعيّة في السّرد والشّعر والفنّ.

تُعدّ الأديبة سناء الشّعلان واحدة من أبرز الكاتبات والرّوائيّات العربيّات اللّواتي قلبن المعادلة الاستبداديّة للسّلطة الذّكوريّة ومقارعتها إبداعيّاً من حلّ من أجل التّحرّر من العبوديّة بسردياتها المتعدّدة قصّاً ورواية ومقالاً دون أن تسقط نصوصها في الابتذال والسّطحيّة بعيداً عن الانزلاق في البورنوغرافيّة المقزّزة والمتهتكة، فولدت روايتها " السّقوط في الشّمس" بلغة أيروسيّة فائقة من خلال السّرد والتّخييل والاحتفال بالأنا المثاليّة التي تجاهد "البطلة" باسترداد الإشباعات النّرجسيّة الأولى، ولكن بمجرّد أن تفقدها تتمنّى التّحليق بعيداً نحو الشّمس " جسدي لا زال يشعر بالبرد، استلقى بتعب، طيفكَ يحضن طيفي بسعادة بذلك الجسد المسجّى على ذلك المقعد.أحد عمّال المحطّة يقترب من ذلك الجسد، ويصرخ مذعوراً، لا أنتظر لأراقب ما يحدث، بل أمسك طيفكَ، وأحلّق معكَ نحو البعيد...نحو الشّمس" (١١)

ومثال بطلة في رواية السّقوط في الشّمس "عاشقة بلا حدود، عاشقة مثقّفة قويّة، توظّف قوّتها وثقافتها في صنع عشقها الخاصّ، عشق كُتب عليه ألاّ يكون محقّقاً كما عند العذريين الرّجال" (١٢)

خلاصة القول أنّ المرأة الكاتبة تحاول تحقيق ذاتها إبداعيّاً، وعلى الرّغم من ذلك لم يكن الطّريق معبّداً ورديّاً وسهل المنال "الكتابة تكون أيضاً واقعاً غامضاً:فمن تولّد بصورة لا تقبل النّقاش من مواجهة بين الكاتب ومجتمعه، ومن ناحية أخرى هذه الغائيّة الاجتماعيّة تعيد الكاتب بنوع من التّوجيه المأساويّ إلى المصادر الصّناعيّة لخلقها.ولّما كان التّاريخ عاجزاً عن أن يقدّم للكاتب لغة جاهزة للاستهلاك، فإنّه يقترح عليه ضرورة امتلاك لغة تنتج بكلّ حريّة" (١٣)

جعلت الأديبة سناء الشّعلان من الكتابة عن الحبّ وفي الحبّ حجز الزّاوية في الحكاية وتكثيف الذّات في نقطة واحدة الذّات العاشقة، وكأنّها تريد القول للقارئ إنّ الحبّ دائماً قادر على تفسير ما يعجز عنه الواقع، وهذا يؤكّد أنّ الأديب وجدانيّ في المقام الأوّل عبر أصل اللّغة المؤنّثة دون أن تفقد أسباب توازن السّرد الواقعيّ، فكانت بارعة في مناجاة النّفوس لأبطالها وهواجسهم المشحونة بالبوح "وفق تيار الوعي في السّرد" بخطاب "يتجدّد بالحكي بالنّسبة له كتجلٍ خطابيّ سواء أكان هذا الخطاب يوظّف اللّغة أم غيرها، ويشكّل هذا التّجلي الخطابيّ من توالي أحداث مترابطة تحكمها علاقات متداخلة بين الوسائط التي عبرها يتجلّى كخطاب أمام متلقيه بفرض على ما ذهب إليه بارت إنّه يمكن أن يقدّم بواسطة اللّغة أو الحركة أو الصّورة منفردة أو مجتمعة بحسب نوعيّة الخطاب الحكائيّ، وبهذا المعنى عندما نتحدّث عن الخطاب الحكائيّ يكون حديثاً عامّاً، أي منطلقه المركزيّ الحكي أيّاً كان وسيط تجلّيه(١٤)

جسد اللّغة ... لغة الجسد:

يسعى الرّوائيون، وينشغلون بإجهاد للوصول إلى أعلى درجات الشّاعريّة باللّغة ورسم الصّور السّرديّة التي ستنتهي بقراءة المتلقّي لها عبر خاصيّة التّخييل بلذة ومتعة، وهذا الهدف الذي يحقّق الإدهاش والانفعال الجمالي عند القارئ، فإنّ السّردي " المحكي هو لغة تركيبيّة بشدّة، تقوم بصورة أساسيّة على قواعد التّشابك والتّضمين، وكلّ نقطة من الحكاية تشع في اتّجاهات عديدة وفي وقت واحد"(١٥)

استطاعت الرّوائيّة الشّعلان أن تجعل كلّ نقطة من حكاية عاشقة "بطلة الرّواية" تشع في اتّجاهات عديدة، ويحتاج هذا إلى حرية ليكون التّشويق والإدهاش متحقّقاً، فأصبحت الحكاية تشعّ باتّجاهات متعدّدة من خلال الرّمز والدّلالات التي نتلقاها عبر مخيلتنا للصّور السّرديّة المتدفّقة وتحقيق وظيفة

السّرد بتشكيل متوالية محكاتيّة للواقع النّصيّ لنقل انفعالات ومصائر وشبق أبطال الرّواية، كلّ هذا يصلنا من خلال اللّغة وانزياحاتها لتعود إليها "للرواية".كلّ هذا يحدث من خلال اللّغة التي تُعنى بوظيفتين العقليّة "الذّهنيّة " والوظيفيّة الانفعاليّة، ولا يتمّ تفكيكها إلاّ من خلال المتلقّي " القارئ"

إنّ من الإشكاليّات المزدوجة في الأدب النّسويّ العربيّ – وإن كنتُ لا أميل إلى هذا المصطلح الإشكاليّ- هو فرض لغة محدّدة على المرأة دون الرّجل هو إقرار بالاستلاب والإخضاع بحجج المقدّس والتّابو الاجتماعيّ، فتفرض عليها لغة لا تعبّر عن ذهنيتها وانفعالاتها، وهذا ما كسرته المرأة في الآونة الأخيرة باتّخاذ من الكتابة سلاح في ردّ الاعتبار لها في التّواصل بمحيطها كذات إنسانيّة فاعلة وكسر عزلتها، "ولا تخلو لغة من كلمات تفصح عن الحضور الجنسيّ فيها:سلوكا متنوّعاً، وأداء لفظيّاً وتعبيراً لغويّاً، وصياغة دلاليّة، أو منحى وصفيّاً مجازيّاً" (١٦)

إنّ حريّة المرأة بالتّعبير عن أفكارها إبداعيّاً وجماليّاً والتّعبير عن كينونتها الإنسانيّة لا يعني الدّعوة إلى التّعري وإشاعة الرّذيلة، ومن حقّ المرأة التّعبير عن حاجات غريزيّة وجسديّة دون قمع فكريّ وسيسيولوجيّ مظهريّ، والتّعامل معها بوصفها عورة حتى في الصّوت والكتابة الإبداعيّة والتّعبير عن ذاتها في معظم المجتمعات العربيّة والإسلاميّة متناسين أنّها أصل الوجود والإنسانيّة على كوكبنا، ومتناسين كذلك أنّ اللّغة تنطوي على الشّبق والسّعار والشّهوة المتكومة في المجاز، لكن روح القمع والإقصاء عطّل لغتهم، فباتوا أحادي النّظرة والفكر حتى في اللغة، مستسلمين للتّخلّف والبلاهة؛فهم لم يكلّفوا أنفسهم عناء قراءة التّراث الدّينيّ والإنسانيّ، فباتت تصوّراتهم منقوصة في فهم كونه مطلبا جسديا أصيلا، وما اعتقادهم أنّ العشق رذيلة

والحبّ تابو يأكّد نكوصهم المريع " ليس في الإنسان سوى ما يجسّده هو حقيقة وجوده، وما يعبّر عنه، ويدخل في حكم القيميّ وحتى المتعالي أو الماورائي امتداد لجسده، واللّغة ذاتها تتلبّس الجدس، بل ترقى إلى مستوى الكائن الحي، كائن مجسّد، نورانيّ شبحيّ عفريتي ملائكيّ مسوخيّ غرائبيّ، وكلّ ذلك بفعل الجسد هذا الذي فيه وعبره عاش أسلافنا، ونعيش نحن فيه، وسيعيش سوانا بكلّ ما بثثنا فيه من متناقضات" (١٧)

الإحالات:

١-رواية السّقوط في الشّمس: سناء الشعلان، دار اليازوري للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٥.

❖ عباس داخل حسن، قاص وكاتب مقال وناقد عراقيّ، ولّد في العراق، ومقيم في فنلندا منذ عام ١٩٩٣، يحمل دبلوم إدارة عام ١٩٨٢ من المعهد التّقنيّ في النّاصريّة من العراق.مراسل جريدة بانوراما التي تصدر في استراليا.نشر في بداياته في مجلة فنون مجموعة من المقالات النّقديّة عن المسرح وبعض فناني النّاصريّة.نشر أولى قصصه في عام ١٩٨١ في مجلة الطّليعة العراقيّة.انقطع عن الكتابة منذ العام ١٩٩٣ إلى عام ٢٠١٠، ثم بعد عودته العسيرة إلى الكتابة نشر العديد من القصص والمقالات السّاخرة وأكثر من الدّراسة عن القصّة القصيرة جداً لصالح الصّحف العراقيّة في العراق وفي المهجر مثل:جريدة العالم والزّمان وطريق الشّعب والطّريق الثّقافي ولارسا والدّستور.إلى جانب النّشر في المواقع الإلكترونيّة، مثل:إيلاف، عكس الاتّجاه، تايمز، الحوار المتمدن، صوت العراق، وغيرها.من إصداراته:خطى الفراشة، ألق الحكاية، سقوط السّماء في خان الشابندر، فضلاً عن المخطوطة الجاهزة للنّشر، وتحمل اسم:مزامير يوميّة/قصص قصيرة جداً.

٢- نفسه: ص٣.

٣- نفسه: ص٥.

٤- رواية السّقوط في الشّمس: الكتابة عبرة الذّاكرة المسكونة بالشّتات، طارق البربري.

٥- رواية السّقوط في الشّمس:سناء الشّعلان، ص١٤

٦- نفسه:ص٥٦.

٧- نفسه:ص٦٠.

٨- نفسه:ص٩٤.

٩- نفسه:ص١٣١.

١٠- تيار الوعي الإرهاصات الأولى للرّواية الجديدة: أ.سليمة خليل، مجلة المخبر، العدد السّابع، ٢٠١١، الجزائر.

١١- رواية السقوط في الشّمس:سناء الشّعلان، ص٢٦٩.

١٢-رواية السّقوط في الشّمس لسناء الشّعلان:المرأة تصنع تمثالها الخالد وتعبده: حكمت النّوايسة.

١٣- في الأدب والكتابة والنّقد:رولان بارت، ترجمة عبد الرّحمن بوعلي، دار نينوى للدّراسات والنّشر، دمشق، ٢٠١٤.

١٤- تحليل الخطاب الرّوائيّ: سعيد يقطين، منشورات المركز الثّقافيّ للطّباعة والنّشر، بيروت، ط٣، ١٩٩٧.

١٥- من البنيويّة إلى الشّعريّة:تأليف رولان بارت وجيرار جينيت، ترجمة د.غسّان السيد، دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع، ط١، دمشق، ٢٠٠١

١٦- الشّبق المحرّم انطلوجيا:النّصوص الممنوعة:إبراهيم محمود، رياض الرّيس للنّشر، القاهرة، ٢٠١٥.

١٧- المصدر نفسه.

.........❖❖❖❖❖ ....

رواية "أدركها النّسيان" ملحمة الشّعوب والأوطان والمهمّشين والخراب

بقلم: د.عطا الله الحجايا*

قد يعتقد المعتقد السّطحيّ عند قراءته الأولى لهذه الرّواية أنّنا أمام رواية بوحيّة لامرأة سارت مجبرة في درب الرّذيلة، أو أنّنا أمام قصّة حبّ بائسة متعثّرة منكودة على امتداد سبعين عاماً من المعاناة، وقد يتعثّر متعثّر بذريعة النّسيان للهروب من الواقع ظنّاً منّه أنّ الرّواية تقدم مهرباً للوجع والهزيمة والانكسار نحو المزيد من الإذعان والانطواء عبر النّسيان. وهذه جميعها تأويلات متسرّعة واعتباطيّة للرّواية، وهي تقود خارجها، لا داخلها.

إلاّ أنّ المواجهة الصّادقة والجريئة لهذه الرّواية تقول إنّنا أمام وثيقة سرديّة جريئة وخطيرة؛ إذ هي توثّق لمرحلة كاملة من السّقوط العربيّ، والانهيار الحضاريّ، والتّداعي المجتمعي الذي يزعق بالخراب والدّمار الكامل إن استمرّ الحال عليه بما فيه من تراجع وتخلّف وجهل.

ومن هذا المنطلق تكون رواية "أدركها النّسيان" هي رواية الشّعوب والأوطان والمهمّشين والخراب، لا سيما في الوطن العربيّ، وإن كانت قابلة للإسقاط على أيّ مجتمع معاصر يعيش الاشتراطات والحتميّات التّاريخيّة التي تعيشها الأمّة العربيّة والإسلاميّة في الوقت الحاضر، بل الحقيقة إنّ هذه الرّواية هي رواية ملحميّة بامتياز صاغتها د. سناء الشّعلان لتؤرّخ بها لمرحلة خطيرة من مراحل الأمّة العربيّة في التّاريخ المعاصر لا سيما في العقود السّبعة الأخيرة منها، وفي هذا التّوقيت الزّمنيّ إحالة ذكية وواضحة إلى زمن الصّراع مع العدوّ الصّهيونيّ، وما رافق ذلك الصّراع من مآسيه وويلاته على الإنسان العربيّ في كلّ مكان، لا على الإنسان الفلسطينيّ فقط.

---

* الجامعة الأردنيّة/ الأردن.

هذه الرّواية الجديدة في تجربة الشعلان وفي المشهد الرّوائيّ العربيّ المعاصر هي مغامرة تجريبيّة مضنية وجبّارة واستثناء في الطّرح والشّكل واللّغة؛ فهي تصوير للجماليّات الخراب في لغة شعريّة أنيقة تخلص للوجع، وتقدّم خيبات أمل الإنسان المكسور والمخذول في مجتمع يتغوّل على الإنسان، ويسحقه حتى يجرّده من إنسانيته، في منظومة استلابيّة متوحّشة، فيضحي الجميع مثل بهاء والضّحاك اليتيمين في ميتم كبير، حيث يتعرّضان إلى أنواع الظّلم والإرهاب والتّعذيب، ولا مدافع عنهما، أو حام لهما، وعندما يخرجان إلى المجتمع الكبير يعيشان المزيد من الاستلابات في ميتم أكبر وأشنع وأشدّ وطأة، وهو المجتمع القاسي المفترس الذي يمارس عليهما عربداته وظلمه وقسوته واغتصاباته المكرورة لإنسانيتهما وحقوقهما، إلى أن يكتشف المتلقّي الحاذق أنّنا نعيش جميعاً أيتاماً مستضعفين في ميتم كبير لا رحمة فيه ولا شفيق ولا قلب حنون، وأنّ أقدارنا البائسة معلّقة في أيدي مشرفين لا يعرفون الرّحمة، ولا يعنيهم من أمورنا ومآلاتنا سوى إشباع شهواتهم وغرائزهم مهما كانت النّتائج والاغتيالات المفزعة للأرواح الجميلة ولمستقبل الأمّة المتعلّقة بأبنائها وكرامتهم ووجودهم وانتمائهم لها.

هذه الرّواية هي رواية مروّعة بأكثر من معنى ومستوى، وكلّما زاد الوعي عند المتلقّي أدرك أيّ أرض من الخراب قد نبتت فيه هذه المتاهة السّرديّة العملاقة التي ترسم ملحميّة دامية بين المهمّشين المسحوقين وبين قوى الظّلم والفساد والطّغيان، كما هي رواية الشّعوب المستضعفة والأوطان المهزومة المستلبة، وهي كذلك رواية القبح المستشري في جسد الأمّة؛ فهي سفر من أسفار السّقوط والهزيمة.

وهذا لا يعني أنّ الرّواية تدعو إلى الاستسلام والنّسيان، بل هي تهجو النّسيان والتّغافل والهروب والنّكوص، إلاّ أنّها تقدّمه تصويراً لعبثيّات الواقع المعيش الذي لا مهرب أو منجى أو مصلح أو منقذ فيه.

هذه الرّواية صرخة سرديّة من كاتبتها لتعريّة الظّلم والفساد والتّخريب والكذب والتّزوير والتّلفيق، وليست رواية البوح وجماليّات العشق ومصارع العشّاق ومآقيهم، وقد حرصت الكاتبة على تعميم تجربة هذه الرّواية، وجعلها خبرة إنسانيّة؛ وهذا يفسّر عدم حصرها وتقيدها بمكان أو زمان؛ لتظلّ أمثولة للتّجربة البشريّة المفتوحة على التّأويلات، حيث أسفار الواقع ومآلات البشر ومصارع الأحرار ونكد المتسلّطين وقبح الظّالمين ومعاناة المسحوقين وفضح صريح لستر الكاذبين والأدعياء وأرباب السّلطة وذيولها، وأهل النّفاق والمنافقين.

وليس هناك أزمان مصرّح بتوقيتها في الرّواية، إنّما هناك أزمان سائبة فيها، وهي تحيل إلى أزمان مرتبطة بالذّاكرة الجمعيّة التي تزخر بالفجيعة والهزيمة والحروب والسّقوط والاحتلال والجوع والبطالة واللّصوص والفاسدين والضّرائب الجائرة والثّورات والفتن وبحور الدّم والعصيان والجحود والتّنكيل والحرمان وقمع الحرّيّات والظّلم وحجز حريّات الأحرار وتغوّل المعتقلات وقتل المبدعين واغتيال الأشراف وأصحاب الكلمة الحقّ.

ماذا فعلت سناء الشّعلان في هذه الرّواية؟ لقد سبّت الفساد والمفسدين، ولعنت المخرّبين، وجرّمت الخائنين، عبر لغة شاعريّة راقية، تخلق من القبح جمالاً، ومن القبح اخضراراً؛ لتغدو هذه الرّواية مساحة كونيّة تشبه تجربة الأحرار والمنكودين والمحرومين والمسحوقين في كلّ زمان ومكان.

ومن هذا المنطلق يكون بهاء والضّحاك بطلا الرّواية هما رمزان من رموز للأوطان لا للمواطنين؛ فتجربتهما في هذه الرّواية ليست صورة لتجربة المواطن المسحوق فقط، بل تجربة للأوطان المضيّعة المتهاوية التي يعيث المفسدون تخريباً فيها، في أزمان المكابدة والسّقوط والانحطاط والخونة، لترتفع الرّواية من سيرة عاشقين متعثّرين، إلى سيرة شعوب منكودة وأوطان محترقة.

ومعاناة بهاء والضّحّاك هي إسقاط ذكيّ ولمّاح لمأساة الأمّة العربيّة ومعاناتها، كما هي تجسيد للضّياع العربيّ واستلاب الأمّة من داخلها وخارجها لتصل إلى ما وصلت إليه من فساد وانحطاط حيث نجد النّاس المبدعين مثل بهاء الكاتبة الموهوبة والضّحّاك المفكّر المبدع في أكثر من حقل يُسحقان ويُشوّهان إلى حدّ تتحوّل فيه بهاء إلى بغية جسد وكلمة كي تحصل على لقمة العيش، في حين يهرب الضّحّاك إلى عوالم الهجرة ليجد إنسانيته في وطنه حيث تعرّض للاعتقال والاغتصاب والتّعذيب حتى فقد إحدى عينيه دون جريمة اقترفها.

وفي هذا الوطن المتداعي ذاته يجد فنان انتهازيّ لوطني مثل يراع طرب الاحترام والمكانة والنّفوذ والثّراء، ونجد مخنّثاً خائناً للوطن مثل هملان أبو الهيبات يصبح قائداً سياسيّاً يحدد خطوات الوطن الذي تحوّل إلى ميتم كبير يعجّ بالظلّم والقسوة، ويستغلّ أفراده، ويسحقهم، وينكّل بهم دون رحمة، كما نكّل المعلّم أفراح الرّمليّ بيتيمات الميتم، واغتصبهنّ الواحدة تلو الأخرى على معرفة من مشرفات الميتم، ورضا منهنّ، مقابل إشباع غرائزهنّ الشّاذة، وتلبية احتياجاتهنّ الجهنّميّة، ولا يكون أمام الإنسان الضّعيف سوى أن يستلم لهذا المجتمع الذي يهرسه حدّ التّلاشي، ويقبل بالحرمان حتى من الأحلام.

فهذا الميتم هو صورة عن الحياة المحترقة في الشّرق الخرائبيّ الذي يتقوّض وينهار على رأس الأشهاد، بتدبير مقصود من الأطراف جميعها المشاركة في ذلك، وعلى رأسهم المفسدون الفاسدون والمخرّبون والانتهازيون.

وعندها لا يبقى أمام المواطن إلاّ أن يقبل أن تُداس كرامته، أو أن يموت ثائراً في هذا الوطن، أو أن يهاجر إلى عوالم الآخر؛ ليجد فيها الكرامة والرّحمة والطّمأنينة والعدالة، بعيداً عن الوطن الذي يتمرّغ في العذاب والألم.

رحلة معاناة بهاء في هذه الرّواية، ليست رحلة امرأة جرّها المجتمع مرّة تلو الأخرى إلى البغاء، على الرّغم من محاولتها للهروب منه دون جدوى،

وليست مآل امرأة انتصر مرض السّرطان عليها، ليخلّصها من الألم والمعاناة، ولكنّها رواية تكشف السّقوط والخراب المستشري في المجتمعات العربيّة وفي غيرها من مجتمعات السّقوط، وهو كشف يسير بشكل ملحميّ في صراع مستمرّ لسبعين سنة من عمر بطلي الرّواية.

وفي هذا الصّراع الملحميّ سقط الجميع في الدّرب، إلاّ فئة واحدة ظلّت مرفوعة الرأس والظّهر، وهي فئة الأحرار والثّائرين الذين ظلّوا يدافعون عن حقوقهم ومبادئهم وأوطانهم حتى آخر رمق في الرّواية، وعلى رأسهم ثابت السّرديّ المناضل الذي آثر النّضال والاستشهاد على حياة الذّل والاستعباد؛ ولذلك حظي وحده بالاحترام في هذه الرّواية التي عرّت الجميع، وأظهرت عوراتهم النّجسة.

وهذا النّضال قد خلّص ثابت السّرديّ من مآلات شخصيّات الرّواية السّاقطة الواحدة تلو الأخرى في الخزي والظّل. وبذلك تصرّح بهاء أن لا أحد يستحقّ الحياة إلاّ أولئك الذين يدافعون عن الوطن، أمّا الذين يخونون أوطانهم فليس لهم إلاّ العار والامتهان والاحتقار.

وبهاء بطلة الرّواية لم تعشق في حياتها سوى الأحرار والمناضلين والثّوّار، وجعلت أعمال الخير مرتبطة بهم، كما ارتبطت بهم أقدار التّنكيل التي وقعت عليهم من الظّالمين والفاسدين؛ فالضّحّاك دخل المعتقل طفلاً غرّاً؛ لأنّه ابن فدائيّ من الفدائيين الأشراف، وأصوات الأحرار تخنق ببطش وتجبّر من رجالات السّلطة والمتنفّعين من ثروات الأوطان.

وبعد؛ هذه الرّواية مغامرة سرديّة تجريبيّة لمخاضات الألم والهزيمة في خضمّ تجارب إنسانيّة تؤول إلى الوجع والتّشظّي، وهي سِفْر إدانة لكلّ من ساهم في هذا الخراب الذي يقوّض الأوطان والشّعوب والحضارة، ويحوّل التّاريخ إلى مدافن جماعيّة للجمال والحريّة والأمل.

.........❖❖❖❖❖ ....

رواية "أعشقني" ملحمة إنسانيّة معاصرة ومستقبليّة

بقلم: م .عدنان علي *

جاءتْ رواية"أعشقني" لتمثّلَ ملحمةً إنسانية معاصرة ومستقبليّة عندما طرقتْ باب فنتازيا الخيال العلمي لتبدو واقعيةً أكثر؛لأنّها اعتمدتْ على المحسوسات في الأشياء والانطباعات الحسيّة التي يظهر معناها على الفور دون إضاعة الوقت،ولأنّها أيضاً لن تخرجَ عن عالمها الأصليّ، وهي تسجّل عالمها الخاصّ،فتصنع سيناريوهات لإمكانية بناء إنسانٍ من نوعٍ جديد متحرر من قيود المجتمع..وأحياناً يأتي فيها الحلُّ مشفوعاً بالعاطفة وبجانبها مشكلاً صراعاً بين البيئة والعقل.فالبيئة تتمثّل في كلّ ما هو ماديّ وفطري،والعقل يتجلّى في الفلسفة والأدب والفن،وقد اختزنتْ الرّوائية د.سناء الشعلان رؤيتها بعناية فائقة؛تسمح بأن يستطيع القارئ أن يتزوّد بنفسه وذلك بمحاولتها تركيز الطاقة في ثماني فصول،مع الاحتفاظ بهذا الشّد العاطفيّ المتمثّل في الخيال العلميّ دون مضايقةٍ لأحد.

إنّ ما يميّز هذه الرواية – من جملة ما يميزها- أنها أنجزتْ العلاقة التّجريبية الموازنة بينها وبين البيئة، ووصلتْ الحبكةُ فيها إلى ذروتها، فكشفت الشخوص الإنسانية ونقاط الإثارة فيها المتمثلة بعناصر التوحيد الضرورية التي هي بمثابة الضّوء في نهاية النفق؛فالمغزى الإنسانيّ واضح،وقد يتجلّى في وحدتين؛ وحدة الشّعور ووحدة الفهم،وربما هناك وحدةٌ ثالثة لتمجيد الروح الإنسانية. أمّا هيكلها ووظائفها ستبقى تنمو باطراد حتى تُنجزَ بالكامل وبالتّاريخ المحدد.

---

* ناقد عراقي.

إذن المحتمل أنْ تحصل تغييرات في عمليتي الفراغ والشّد؛ إنّ فصول الرّواية جاءت مركبة وخليطاً منتظماً يكمن في الحقيقة، وكلّ الأجزاء تنتظم لتسير نحو نقطة نهائية.

إنّ جوهر هذه الرواية يتمثّل بقدرة كاتبها على إيجاد تطوّر منطقيّ لشخصية الإنسان بدلاً من عيشهِ في فراغٍ يختفي تحت الأقدام يحكم فيه على نفسه بالعُزلة المفتعلة؛إذ قامتْ بإعطاء إجاباتٍ لكلّ الأسئلة المركّبة في حالة استحالته تحرير نفسها.

إن التّوحيد الميكانيكي للإنسان ليس جمعاً لشيئين غير متجانسين فحسب،وإنّما هو ولادةٌ لشيء ما ثالث قد يكون مخفيّاً لا يرى،وهو أنّ يكفّ المجتمع عن عرقلته،لكنّ الأمور ليست بسيطة هكذا،فإنّ هذا الحاجز ليس سريع الزّوال كما ينبغي؛لذا فإنّ شخصيات الفقراء والمتعبين في هذه الرّواية ممتعة جداً ؛ فهذا الإنسان الذي يتوق للحرية، ويعلّق على صدره ميداليات الأمنيات ويطرّز قبعته بالنّجوم،إنّما لا يثيرُ شكّاً في أنّه فقيرٌ روحيّاً،ولكنّه يمتاز بصفاتٍ عديدة فيها أكبرُ ردّ اعتداليّ تجاه المجتمع؛فالتّصادم بين الانغلاق والانفتاح قد لا يبدو محاولةً لإعادة الارتباطات المتقطّعة بين النّاس وبيئاتهم،وكأنّه مفهومٌ غريب بالنّسبة للنّاس الذين يعيشون في إطار عدم الثقة تجاه الإنسان.

من أجل ذلك كلّه تؤكّد الأديبة د.سناء الشعلان أنّ عالم روايتها ليس خيالياً،وإنما واقعياً بقدر ثقة القارئ بواقعيّة هذا العالم المليء بالأحداث؛فقد درست وبشكل علمي دقيق وفلسفي أيضاً شكل الإنسان بوصفه وحدة بنائيّة واحدة بعيدةً عن الصّور المغطاة بقطعٍ رماديةٍ فحسب.

.........❖❖❖❖❖ ....

صورة الوطن في رواية "أدركها النّسيان" للدكتورة سناء الشّعلان

بقلم: منذر اللالا*

الدكتورة سناء الشعلان، أديبة وكاتبة مبدعة، حرّة، جريئة تكتب قناعتها المزيّنة بلغة تغنيها ثقافة واسعة، وإنسانية عابرة لكل الحدود؛ نتاجها الأدبي والفكري يفيض ذوقاً وإحساساً، فكرتها ملكها؛ فهي لا تكتب إلّا ذاتها، وكيانها القويّ المشروح الذي لا يعرف لليأس بابًا، كاتبة متفائلة وحالمة برغم ما يسود العالم من قبح. وبرغم ما تعانيه البلدان العربية من حرب وانتهاك وقمع. ما زالت د.سناء تقف على خشبة مسرح الحياة، متحسسة آلام الناس ومعاناتهم، وتخوض مع قلمها ثورة على المسكوت عنه، وتصارع وتعطي للأشياء والمسميات قيمتها الحقيقية؛ فهي بذلك قد دأبت على تحدّي الواقع المتزمّت وفكّت القيود السياسية والاجتماعية والثقافية، ودأبت على أن تغدو كما الشّمس لأجل التغيير المستحق والوصول إلى الهدف السامي المنشود، فهي بركان من الأمل وشلال يذيب براثن اليأس، وفارسة تمتطي درب الكتابة لتقهر بحرفها الضغينة والجفاء والكراهية.

د. سناء كاتبة لا تضيع الكلمة بين يديها، فالكلمة تفوح من قريحتها كما العطر الذي يُعطر الزمان والمكان بشذاه النّديّ. صريحة وشفافة؛ فإن تحدّثت بدبلوماسية يزداد إيقاع كلماتها وضوحًا، فهي لا تخشى مطلقاً لومة لائم فيما تكتب، حيث تُوغِل في المناطق المجهولة، والأماكن القصيّة التي لم يطأها أحد من قبل بهذه الجرأة النادرة التي تناولت فيها الموضوعات المحظورة، والقضايا الخفيّة المسكوت عنها، مُعرّية إيّاها أمام الملأ بحجج دامغة من دون خوف أو وجل. بدون حتّى أن تتوارى خلف أقنعة لا تناسبها. الواقع هو المادة

---

* من الأردن.

الخام لأيّ عمل فنيّ مهما كان فانتازيًا. وواقعنا اليوم في العالم العربيّ أكثر سيرياليّة وخيّاليّة من أيّ مخيّلة، تلك هي رؤية الكاتبة الروائية الدكتورة سناء الشعلان، التي صدرت لها مؤخراً رواية "أدركها النسيان" وتبحث فيها الكاتبة عبر لغة إبداعية ثرية بإيحاءاتها وجمالياتها ضمن مغامرة تجريبية مضنية وجبارة واستثناء في الطرح والشكل واللغة البناءة التي تعاين المآسي البشرية وأزمة الإنسان المعاصر لا سيما في عالمنا العربيّ الذي يعيش في صراع على جميع الأصعدة سواء السياسية أم الاجتماعية أم الفكريّة.

فالكاتبة هنا تميّزت بعمق نظرتها وبتجلّي رؤاها، وكانت بارعة في تلخيص النّدوب والأوجاع بلغة سردية وشعرية جزلة وأنيقة. فقدمت خيبات الإنسان المكسور، في حال الاختلاط الديني والسياسي والمجتمعي، من أجل صياغة مشهدية تدمي، وتحيل على أفق المفارقة، فمن جهة التطور الذي أحرزه الطب وسائر العلوم، ومن جهة مقابلة هذا الانحطاط العقلي المكرّس لسلطة الماضوية أو الرجعية التي يعشش فيها الدجل وتلبسها وصايا الشعوذة. ولأن "الأدب هو الدليل على أن الحياة لا تكفي" كما يقول فرناندو بيسوا، فقد جاءت الرواية سوداوية بأحداثها، وبما يحيط بشخوصها، ومفعمة بالحيوية والحركة ونجوم الحب "الأوريغامي" وهي نجوم تم اختيار كلماتها من أسطورة وثنية تعتقد أن النجوم هي أرواح من رحلوا عن الحياة ممن نحبهم، فهم يروننا من أماكنهم العلوية، وينيرون دروبنا ويضيئون سماواتنا. هي حتمًا مقولات زاخرة فلسفيًا وبمنظوراتٍ روحية أو روحانية دقيقة التصوير الذي يروم الإحاطة الدقيقة باللحظة العاطفية الصادقة، المفعمة بالعمق الفكري والرهافة الوجدانية. كأن الضجر اليومي المدبب يدفع بالكاتبة إلى شحذ الخيال بحثاً عن لغة خاصة تنجح في جعل الحياة جديرة بأن تعاش، وتستشرف أفقاً أبهى يعوّض أعطاب الوجود وخساراته. نجوم لا نملك إلّا أن نقرّ بقدرتها على أسر قارئها منذ الوهلة الأولى.

وهذا ما كان جليّاً من الصفحة الأولى للرواية. تضع الكاتبة قارئها في مواجهة صور مرعبة وواقع إنساني مأزوم مصوّرة إيّاه بجرأة صادمة، متحدّية كلّ المقاييس باجتراح منحنيات تعبيرية مثيرة بسيرياليتها تارةً وبمزجها بين الخيال والواقع تارةً أخرى، مستندةً على تنوّع مدّها الإبداعيّ وعلى وقائع حقيقية ذاتية وغيرية، نعايشها ونعاين أبطالها ما بين الحين والحين الآخر، بحيث تجلّت متعة السرد في الحبكة الأساسية للرواية من حيث المضمون، فهي حبكةٌ واقعية إلى حدٍّ كبير، ونقصد هنا قصة الحب العادية بين بهاء والضَحّاك، وتقلباتها وأحداثها ونتائجها، لكن الرواية في مجملها عكست مهارة الكاتبة العالية في دمج الواقع بالخيال، هذا الدمج الذي تمثل في خلق شخصيات موازية تم توظيفها في بنية الرواية بصورة تدعو للتأمل والاجتهاد في التحليل.

وتتمحور حقيقة الحاضر، وتأخذ من الزمان والمكان والشخصيات والأحداث ما يناسب نسقها السردي الذي بدا سلسًا وعفويًا ومُقنِعًا إلى درجة كبيرة يؤكد تمكّنها من أدواتها الفنية بطريقة لا تقبل الجدل، ولعلَّ سرّ النجاح يكمن في إقناع القارئ بأنّ الوقائع والأحداث التي تجري أمامه كأنها حقيقية وليست من صنع الخيال. "عندما تحترق الأوطان يصبح العشق محرّما" "إنه اليتم في كل مكان" ثالوث العشق والوطن والمَيتم: هي محاورُ متعالقةٌ، مترابطةٌ بُنيت عليها الرواية "فمن حُرِم الوالدان حُرِّم عليه الوطن والعشق".

ولأن رواية "أدركها النسيان" قدمت صورة الوطن الجحيم المنقلب على أبنائه، ولأن بطل الرواية "الضَحاك" وبطلة الرواية "بهاء" قد مرّا بظروف وتعرضا لانتهاكات داخل الوطن، ومن مؤامرات يتحمل وزرها المثقفون والمتدينون المذهبيون وتجار وفئات أخرى من طبقات مختلفة، من الذين شيّدوا لشعوبهم قصورا في الهواء، ملأوا جدرانها بالشعارات عن الحرية والعدالة الاجتماعية ومكافحة الإرهاب والفساد، وهي في الحقيقة قبض ريح. تتكئ الرواية على شخصيتين أساسيتين وهما:"بهاء والضحاك" فشخصية "الضحاك"

الذي تاه في مدن الصقيع والثلج، لم يحتفظ فيها بحرارة الوطن داخله. فنراه مجدّدًا في مناسبات متعدّدة يصف الوطن بأقذر الأوصاف وأسوأ النعوت في ردّة فعل على حالة الضياع التي عاشها نظير حرمانه من والديه، ومن ملجأ آمن ومن وطن دافئ: "فمن حُرِم الوالدان حُرّم عليه الوطن والعشق، فالضحاك لفظه وطنه الوحش منذ أن كان قطعة لحم حمراء ملفوفة بغطاء قديم قذر، ليدفع به إلى دروب الضياع والتيه فقيراً يتيماً معدماً ومضطهداً. فقد استقرّ به المقام في بلاد الغربة والصقيع: كان عندها يشعر بالخوف والغربة التي تنخر عظامه فزعاً، أما الليلة في بلاد الاغتراب فلا يشعر بأيّ خوف وهو يسير وحده في هذا الدرب الضيق المعتم. فها هو يحدث نفسه على لسان السارد: الليلة لا يريد أن يتلو على نفسه سوى أحزانه التي اسمها ذكرياته والاغتصابات المتكرّرة في الميتم والشارع والمعتقل.

ثمّ نراه مرة أخرى يعيد التأكيد على أحقية الوطن الذي يستحقه والذي يسميه وطناً على الرّغم من أنه لم يولد فيه: فالوطن عنده هو الاحتضان والحب والاكتفاء، وهذا المكان قد احتضنه وأحبه؛ ولذلك فهو وطنه، أمّا تلك الخرائب القاسية في الشرق حيث يرتع اللصوص والقساة، فهي ليست أوطانا في نظره، بل إنها ليست أكثر من خرائب تاريخية قد سطا عليها لصوص عابرون للتاريخ. وإمعانا في براءته من الوطن ها هو "الضحاك" عندما استيقظ ذات صباح ومر طيف بلاده في قلبه: ثمّ تذكّر وطنه القديم الذي سلخه منذ زمن حيث عاش فيه حياة دون ملجأ أو مأوى، فبصق مراراً على الأرض تقززاً من هذه الذكرى التي شطبها منذ زمن من ذاكرته".

ويتكرّر الفعل في مناسبات أخرى في الرواية: "أما تلك الجغرافيا القميئة التي تنكرت له منذ زمن طويل، فهو قد هدم صنمها في روحه، فالأوطان عندما تقسو على قلب المحب، وتتواطأ مع اللصوص والأفّاقين تصبح خائنة رخيصة لا تليق بالنبلاء".

ويُعاد نفس الحدث في الرواية، ولكنّه جاء بصور مغايرة تصبّ في منحى واحد وفي نتيجة واحدة ومطلقة: "لا شيء سوى الموت والجعجعات والنقيق الموصول دون فائدة أو تحسن". نلمس ذات القسوة والغربة والحدة فيما تقوله "بهاء" فهي قد تكون أشد حنقا وأقوى قسوة وأعمق مأساة عندما يتعلق الأمر بالوطن، "بهاء" التي بقيت رهينة الوطن لعدة عقود على عكس "الضحاك" الذي غادر الوطن في عمر مبكر. فتقول بعد أن تعرف عليها معلم اللغة العربية في الميتم "أفراح الرملي" : "منذ أن أصبحت لقمة سائغة مشتهاة في فم أفراح الرملي لم يعد يعنيني أيّ شيء حول الأوطان والمواطنين أو الأحداث أو المصائر. بل حتى لم يعد يؤرقني من أكون، أو إلى من أنتمي". وبعد أن استقرّ بها المقام في بلاد الصقيع في رحلة العلاج، كان الوطن بالنسبة إليها مجرّد خبر خال من أيّ حنين أو اهتمام: كان الشرق يحترق برمته، وحواضره تتهاوى في النّار والمدن ترحل عن نفسها وعن أهلها.. القيامة قامت هناك منذ سنين طويلة.. لكني لم أكن أبالي بذلك كله، فتلك المدن قد رحلت عني منذ زمن، ولا قلب لي فيها ولا أمل، وما لها من محبة في قلبي حتى أبكيها، فأنا نبت شيطاني لا علاقة له بشيء هناك، لست أكثر من لقيطة ربيبة ميتم سرعان ما أدركت أن أوطان الشرق جميعها مياتم كبرى، لا كرامة فيها ولا حنان ولا أمل.

صحيح أن الأوطان ليست كلها طيبة، وليست كلها جميلة وليست كلها ترحب بأبنائها أو تمنحهم الدفء والحضن الآمن، لكن على الأبناء أن يخلقوا الإيجابيات كي يبقوا فيها أو يعودوا إليها مهما طال الغياب، أوطاننا نحبها كثيراً، لكن لا نستطيع الجزم إن كانت تحبّنا أم لا؟ الكتابة عند الدكتورة سناء الشعلان، لا تنساق وراء الجاهزية في الكلام والقول، بل تجعل القارئ متورطاً وصانعاً للحدث في الآن نفسه، فضلاً عن تحميله المسؤولية المصيرية في الوجود والكينونة. كلّ التحية لأميرة الكلمة بهذا النور الذي يغمر الأرجاء، فهي روائية مؤهلة لأن تحتل مكانة مميزة في هذا العالم. فرواية

"أدركها النسيان" رسالةُ اللّاغفران التي تُرسلها الدكتورة سناء الشعلان إلى عصرِنا، حول جحيمنا الأرضيِّ وضحاياه، وشقائِنا البشريِّ وصانعيهِ.

.........❖❖❖❖❖ ....

عتبات الأردنيّة (سناء شعلان) في رواية (أدركَها النسيانُ)

بقلم: أ. د فاضل عبود التميمي*

تسعى هذه (المقالة) إلى الوقوف عند عتبات رواية (أدركَها النسيان) التي أصدرتها الروائية الأردنيّة (سناء شعلان) في العام ٢٠١٨ عن دار أمواج للطباعة، والنشر، والتوزيع في عمّان، وقد وصفتها الروائية بأنّها انتصار للذّاكرة الإنسانيّة حيث يقبع الدّرس البشريّ بكلّ تفاصيله القبيحة، والجميلة في الحياة، لكنّ النّصر والبقاء يكون حليف الحقّ، والحقيقة مهما طغت الأكاذيب على التّفاصيل، فهي رواية نقد سياسيّ، واجتماعيّ، وأخلاقي، فضلا عن أنّها رواية (عتبات نصيّة) لما تشتمل على شفرات تحظى بقيمة تشكيليّة، وسرديّة عالية أسهمت في رسم صورة المسرود، وتوجيه القراءة نحو فهم عميق لطبيعة الإشكاليّة في مجتمع الرواية.

أولى عتبات الرواية: (الغلاف) الذي يُعدّ (أيقونة) تحيل على مضمون، وتعمل على تسريع الدخول إلى القراءة، فهي تمتلك شكلا بصريّا يمكن الاهتداء إلى علاماته اللسانيّة التي تنفتح على جملة عتبات هي: العنوان، والأيقونة، واسم المؤلف، واسم الدار الناشرة... كان غلاف الرواية قد أشبع باللون الصحراويّ المائل إلى الصفرة ليذكّر بماضي الشخصيّتين (الضحّاك) و(بهاء) اللذين عاشا طفولتهما الأولى في صحراء اليتم والفاقة، وفي أعلى جانبه الأيمن برزت كلمة (رواية) محيلة على مرجعيّة أجناسيّة لها موقعها اليوم في الكتابة السرديّة وتلقيها، وتحتها مباشرة ظهر عنوان الرواية (أدركَها النسيانُ) بحجم كبير أسود اللون دال على الحزن والموت، وهو ينفتح على تركيبيّة نحويّة مؤدّاها تقدم المفعول به (الهاء) التي تعود على (البطلة) على الفاعل في

---

* من العراق.

لعبة التقديم والتأخير التي تحيل على ادراك للنسيان عجيب ٤، وللعنوان وظائف أربع تمكّن منها النقد السيميائيّ هي : التعيين: أي تعيين اسم الكتاب الذي به سيشتهر و يُتداول، والوصف : أي تحديد مضمون الكتاب، والإغراء: أي إغراء القارئ باقتناء الكتاب، والإيحاء: أي التلميح بالقيمة الإيحائيّة للكتاب التي تسهم في تقبله، وهذه الوظائف تبدو واضحة في عنوان الرواية الذي ينتمي دلاليّا إلى عدم الاستذكار الذي يتهاون في استرجاع الذكرى، أو المناسبة فيدعها تتهاوى بين غياهب الضياع، والفقد، والبؤس.

وإذا كان النسيانُ معلوم الدلالة عند المتلقي فإن ضمير الهاء في العنوان يحيله على امرأة يسكت العنوان عن تحديد اسمها بسبب إيجازه، وافتقاره إلى التوضيح ليترك أمر تفصيله إلى المتن الذي أخبرنا أنّها (بهاء) مريضة بالسرطان، وقد آن لها أن ترتاح في مرحلة من عمرها الأخير، وأن يدركها نسيان الماضي، في ظلّ حضور مكثّف للحبيب، ويظهر العنوان ثانية في أقصى اليسار من أسفل الصفحة الثانية للغلاف الداخلي ليكون سيّد النقش في الصفحة كلّها، تاركا للروائيّة في قابل الأيام تسجيل إهداء الرواية لمن تشاء على بياض الصفحة الواسع، وللقارئ أن يجد الغلاف الأخير للرواية مشتملا على صورة الروائيّة، وهي ساهمة في أمر ما.

أمّا أيقونة الغلاف فقد توسّطت المساحة الكائنة بين العنوان، واسم الروائيّة، وهي تشتمل على صورة منزل أوربيّ محاط بالثلج، وأشجار كثيفة يستدل المتلقي فيما بعد أنّه منزل (الضحّاك) في منفاه الجميل، وللمتلقي أن يوازن بين اللونين: الصحراوي، والثلجي ليدرك مقدار المفارقة.

ما بين العنوان الرئيس، والثاني تتسّوط صفحة (المعلومات) مشيرة بعناية ببليوغرافيّة إلى رقم الطبعة، وتأريخها، واسم الروائيّة، ودار النشر، ورقم الإيداع، والرقم المعياري الدولي، والمواصفات الأجناسيّة للكتاب، فضلا عن

تحديد مسؤوليّة المؤلّفة، وحقوق الناشر، وإيميل دار النشر مصحوبا بأيقونة الدار.

أخذ عنوان الرواية موقع الصدارة في أعلى الغلاف الثالث الداخلي، وتحته عنوان موازٍ آخر(حكاية امرأة أنقذها النسيان من التذكّر)،والعنوان الموازي له سمة شارحة مهمتها تفسير العنوان الرئيس، والإحالة على نوعه النثري، لكنّه في رواية (سناء شعلان) جاء ملتبس الدلالة في لحظة تلقيه الأولى، فالعنوان الأول يحيلُ على ادراك النسيان فحسب، وفي العنوان الموازي تتصدّر النص كلمة (حكاية) لتشير إلى قصّة تقليديّة، أو محكي مشهور يتم نقلُه شفاها، والحكاية هنا تتّسع لأن تكون رواية امرأة انقذها النسيان من التذكّر، فالعنوانان يحيلان على تسويغ النسيان الذي كان نعمة الحال لبهاء.

في صفحة (المقتبس) الذي هو عتبةٌ موجزةٌ مستعارةٌ من خارج المتن دالّةٌ على قصده، كانت الروائية قد شكّلتها من ثلاثة نصوص أخذتها من ملحمة (مزامير العشاق في دنيا الأشواق) هي: (من عشق حجّة على من لم يعشق، ومن تألم حجّة على من لم يتألم) و(عندما تحترق الأوطان يصبح العشق محرما) و(إنّه اليتم في كل مكان)، هذه الاقتباسات يمكن تفكيكها بحسب الوصف الآتي: يشير متن الرواية في ص٢٠١ إلى أن (مزامير العشاق...) كتابٌ ملحميٌّ من سبعة أجزاء ألّفه الضحّاك، وهذا يعني أنّ المقتبسات من ابداع الروائيّة، ولم تكن مستعارة، وأنّها وصفت على لسان الساردة على أنّها (نجوم الأوريغامي)، وقد استعارتها من فنون يابانيّة تعتمد طي الورق الملون، والكتابة على ظهره لصناعة البهجة، وأن هذه (الأوريغاميّات) تستفتح بها الروائية فصول الرواية أيضا، ومنها ما كان جزءا من متنها ؟ ولكن للتذكير بصورة الألم، والبؤس الذي يواجه الحياة.

عتبة إهداء الرواية كانت قد وُجّهت إلى الأديب العراقي المغترب (عباس داخل حسن) بتوصيف أفضى إلى أنّه مصلوبٌ تحت سماء القطب مثل نجمة

الفينيق، كناية عن غربته، فهو بحسب الإهداء: دافئٌ في زمن الصقيع، اسطوريٌّ على الرغم من مواجعه، مخلصٌ للتذكّر، يرسم دفئا على الصمت البارد...، لاشكّ في أنّ هذا الإهداء قيّمٌ ببعده الجماليّ ذي المظهر التقابليّ الذي يتحكم بالصفة وضدها، فضلا عن أنّه إهداءٌ شخصيٌّ بوظيفة إشاريّة تتعلّق بطريقة الإتصال بالمهدى إليه، كاشفا عن أهميّته، وطبيعة التواصل معه، لكنّ هذه العتبة بدلالتها الإحاليّة سرعان ما تتغاير في المتن ص٢٠١لتكون إهداء خاصّا من (الضحّاك) إلى حبيبته في صدر الجزء الأول من الملحمة في مفارقة يوجبها السرد الحديث.

بعد عتبة الإهداء تواجه المتلقي عتبة أخرى: بياض صفحة تتوسطها عبارة (إنني أراكَ) فهذا السواد في بياضه المكثّف نطقٌ صامتٌ عن حال الضحّاك، ثم تتوالى سلسلة فصول الرواية التي لم تنصّ (الروائيّة) على أنّها فصول، فهي بافتتاحيّاتها الاقتباسيّة (الأورتغانيّة) كانت بمنزلة الفصول إلى متن الرواية، والفصول كلّها بعنوانات دالّة على النسيان، وقد بلغت ثلاثين (نسيانا: فصلا)، لتُختتم الرواية بعتبة (ما بعد النهاية) مؤكّدة خلوّها من نهاية تقليديّة، فقد قدّر لمتنها أن يكون مفتوحا على تأويلات شتى، بدليل نهوض عتبة (البداية) في الصفحة الأخيرة من الرواية بتكرار لازمة (إنني أراكِ) التي كان مكانها الاستهلال مع تغاير في شكل الخطاب بوصفها نطقا صامتا عن حال بهاء، وهذا يعطي فكرة عن دوران المتن حول نفسه في حركة سرد مؤسطرة تنتهي فيها الأحداث في نقطة ما، ثمّ تعود في شكل دائريّ يسترعي الانتباه والتلقي.

.........❖❖❖❖❖ ....

"أدركها النسيان" لسناء الشعلان وغواية الحبّ والخلاص

نزار حسين راشد *

"ضحكتها البحرية التي تُغرق أي حزن في سحيق لججها، عيناها الخضراوان بقدر حشائش العالم"، "شعرها الخيلي الأحمر". لا تقاوم سناء الشعلان غواية الشعر وهي تصف لنا شخصيات روايتها "أدركها النسيان". وبقدر كبير من العاطفية تذكرك بتشارلز ديكنز في "كارول عيد الميلاد" التي تقف في رأيي على الحدود الغائمة بين الرواية والمسرحية!

وهكذا يكتسب الحدث العادي الذي نسلته الرواية من خيوط الواقع اليومي العادي بعده الدرامي المتوهج بنار الحكاية!

ربما لم تنس سناء حكايات الجدة، فاستعارت براعتها وتشويقها، وتلونت بألوانها التي لا تبهت ولا تفقد بريقها، حتى لو كررناها ألف مرة!

ففي عالمنا كل شيء مكرر فكيف نكسبه الجدة إذن؟ببراعة الراوي وقدرته على الكشف وفتح النوافذ الخافية التي نطل منها على المعنى والدلالة المتنكرين بثوب الواقع الرتيب، حتى يعثر عليهما الراوي الموهوب، أو الراوية العبقرية المتنكرة في ثوب جِدَة!

في كل رواياتها تقريبا تفرد سناء الشعلان مساحة للصوفية والعشق، إنه بعدها الأثير الذي يمنح العالم جدارته أن يعاش، وهكذا انتشلت أبطالها أو بطليها الضحاك وبهاء من حضيض الواقع الرث إلى سماء العشق، حيث تقاتل الملائكة وتحلّق الأرواح التي لا تهزمها قتامة الواقع وقسوته الساحقة!

---

* باحث أردني.

نعم! ولكن الأرواح في النهاية لا تنسحق، هذا ما تريد سناء أن توصلنا إليه من خلال الحدث الذي يتنامى عبر مسافات مقاسة، ولكنه يفاجئنا عند كل انعطافة، يمد من وراءها القدر يده، ليسند مصائرنا المتعثرة!

في صحراء هذا العالم ، هناك مساحة متروكة خضراء ، وضعتها يد الله هناك، يأوي إليها المتعبون حين يجدون دليلهم، في قلب لم يمت بعد، او إنسان لم يتنكر لإنسانيته، ولم يرتدِ جلد العالم القاسي، شخص لا زال هناك واقفاً على قدميه، يناضل لينقذ ما يمكن إنقاذه، وفي النهاية تشتبك كل تلك الخيوط في زمان ما ومكان ما، لتصنع لنا حبكة الخلاص!

لندحرج صخرة آلامنا إلى أسفل الجبل دون أن نحاول التقاطها مرة أخرى، فالعذاب ليس قدرنا المقدور، وبإمكاننا أن نتجدد حتى بعد أن عدا على كياننا الإنساني الدمار والهدم، سنتجدد ولو من خلال النسيان، وننزلق خارج ثوب المعاناة المهترئ طارحين إكليل الشوك من على رؤوسنا ودالفين إلى جنتنا الموعودة!

هذا ما تريد الشعلان أن تقوله، إنّنا سندرك الصفح في النهاية ونفوز بالجنة بعد أن نعبر طريق الآلام فالمصير الإنساني ليس قاتماً للدرجة التي نتخيلها ما دام هناك قلوب قادرة على المحبة!



الإنسان في رواية د. سناء شعلان (أدركها النسيان): ما بين العتبة ودهشة الختام

د. منى محيلان *

صدرت الطبعةُ الأولى للرواية سنة ٢٠١٨، وما بين سنة النشر وقراءتي للرواية أشهُر معدودات. وما بينهما مفارقةٌ عجيبة، وهي أن تتزامن قراءتي لرواية (أدركها النسيان) وانتشارَ فيديو لطفل يتيم يعنَّف من قبل ذوي قرابته، وقد أحدث الفيديو في حينها صدمة لكل من شاهده. هذا اليتيم، هو أنموذجٌ لشريحة في مجتمعنا، نضيف إليها اللقطاءَ الضائعين المضيّعين المتصاعدين عددا، والمشتتين وطنا.

إن المبدع هو واحد ممن يتلمسون همومَ الناسِ وأوجاعَهم، فيشخّصون الداء، لكنهم يدَعُون العلاج والدواء لكل فرد منا لاسيما المختصون، والمعنيون من أولي الأمر. والرواية التي بين أيدينا هي أنموذج لحالات اجتماعية، تعيش بيننا، من اليتامى واللقطاء.

على عتبة العنوان كتبت الروائية مباشرة: بين علامتي تنصيص "حكاية امرأة أنقذها النسيان من التذكر"، هي ومضةُ اختزالٍ لفكرة الرواية أو ثيمتِها الكبرى، ما معنى أن يكون الإنسان يتيما أو لقيطا في عالمنا العربي؟

والصفحة التالية للعنوان: تضمنت ثلاثَ مقولات: نسبتها الروائية إلى ملحمة "مزامير العشاق في دنيا الأشواق": من عشِق حُجةٌ على من لم يعشق،

---

* باحثة أردنية.

ومن تألم حُجة على من لم يتألم، وعندما تحترق الأوطان يصبح العشق محرّما. وختمت بتعليق "إنه اليتم في كل مكان"

ثالوث العشق والوطن والمَيتم: هي محاورُ متعالقةٌ بُنيت عليها الرواية" فمن حُرِم الوالدان حُرّم عليه الوطن والعشق.

بعد صفحة الإهداء، وفي وسط صفحةٍ مفرغة من كل شيء كُتِب في وسطها: بصوت نسائي ضعيفٍ متهالكٍ أضناه الشوق "إنني أراكَ"، وفي نهاية الرواية نسمع صدى صوتِ عاشقٍ كئيب أعياه البحث عن الحبيبة، وفي صفحةٍ مفرغةٍ كُتب في وسطها أيضا "إنني أراكِ" مسبوقةً بكلمة "البداية".

وما بين البداية والبداية، وما بين الرؤية والرؤية يتوالى ثلاثون نسيانا متسلسلا رقميا، حمل كلُّ نسيان إضاءتين ألقْتا ظلالا على محتوى النسيان. أولاهما العنوانُ الخاص بالنسيان، وثانيهما نجوم الأوريغامي الملتمعة في مطلع النسيان (الأوريغامي فن طي الورق).

فإن أنت تفيّأت ظلال العنوان وجدت أن أعلام شخصيات الرواية احتلت الحيّزَ الأكبر منها؛ وبذلك سلمتنا الروائية مِفتاح كل نسيان: فمن الضحاك سليم إلى بهائي إلى أفراح الرملي فوفا الذيب فثابت السردي فتيم الله الجزيري، ثم تقافزت العناوين ما بين أزمنة وأمكنة وأوصاف وحالات، تعالقت فيها عناوينُ النسيان مع نجوم الأوريغامي السبعة التي استهلّت بها الروائيةُ كلَّ نسيان، احتوت النجوم على مقولاتٍ فلسفية ومنظوراتٍ روحية أو روحانية، وبلغة شعرية من إنشاء بهاء شكّلت ثلاثين برجا من أبراج النسيان.

ومن عتبة العنوان لكل نسيان، ونجوم الأوريغامي، ضفرت الروائيةُ لوحاتٍ ورسوماتٍ متحركةً ومقاطعَ فيديو بُعثت من جديد في ذاكرة

الضحاك سليم والحبيبة الحمراءِ الفاتنة بهاء. ابتداءً من الميتم الصغير الذي أقاما فيه ردحا من زمانهما الصعب، إلى الميتم الأكبر الوطن، الذي لم يتسع لهما لإقامة بيت لا يزيد على مساحة حُلمٍ لفتاة لقيطة وفتى يتيم، لم يجدا بواكيَ لهما إلا ممن قرأ رواية (أدركها النسيان).

وفي كليات الرواية تكريسٌ لما نتداولُه من أن إنسانَنا العربي يبدعُ حين يغتربُ عن وطنه؛ لأنه يجدُ من يتبنى فكرَه ويدعمُه ويتيحُ له مساحة كبرى من الإبداع، لكنه في أوطانِ القمع العربي يتيم، مغبونٌ حقُه في العشق والحياة الفضلى.

وبين ثنائية التذكر والنسيان، والاتصال والانفصال، والوطن واللاوطن، والفضيلة والرذيلة، والحياة والموت، تبني الروائيةُ تقابليةً كبرى ما بين حالتين جمعهما فقدان الوالدين وعشقٌ كبير، وفي البَدء كانت الكلمةُ نورا وسلاما، تشدّ وثاقَهما، تارةً حزنا وألما، وتارةً أخرى قهرا وغيظا، معَ كثيرٍ من الحب، وقليلٍ جدا من الفرح، وتسير أقدارُهما ويخرجُ كلٌّ منهما إلى شوارعِ الوطن على تراخٍ زمنيٍّ بينهما، ويُيسرُ اللهُ للضحاك قريبا يتبناه في بلاد الصقيعِ طقسا، لكنها الحارةُ الدافئةُ بالحبِ والرحمة والإنسانية، فيجتاز الضحاكُ امتحانَ الحياةِ بتفوق، ويركبُ طبقا وراء سماوات العلمِ والمعرفة والثقافة والإبداعِ وعالم المال والأعمال، في حين تبقى الحبيبة بهاء مضيّعةً في شوارعِ الوطن، مغتصبةَ الجسدِ والكلمة.

وتتقلبُ صفحات النسيان وتنطوي واحدةً بعد أخرى في حين تنفتحُ نجومُ الأوريغامي نجمةً من بعدِ نجمة، ويصير النسيانُ هو باب الرحمة لمومس شريفةٍ برُغم اغتصاب جسدِها وكلمتها، بالعنف حينا وبالخضوع والاستسلام لواقعٍ أسودَ مرير في ميتم كبير لا يعترف باللقطاء هو الوطن.

وتدهشنا الروائيةُ في النهايات المتعددة للرواية، فمن قول قائل إن الضحاكَ وحبيبتَه بهاء، ولدا من جديد وكان بَدء الكلمة بحياة تغمرها السعادة. إلى قولٍ إن الحبيبين استطاعا أن يلتقيا في عالمٍ ما بعيدٍ عن هذا العالم الشرير، وأنهما يعيشان حلمَهما بالحب الأبدي، إلى مقولة مخيفة يتناقلها الأطفال عن الشبحين اللذين يعيشان في القبو َيذكرون أن طفلةً حمراءَ ملعونةً وطفلا عاشقا لها مدفونان في تراب القبو بعد أن حبستهما مديرة الميتم في القبو إلى أن ماتا جوعا. إلى ما بعد النهاية حين نرى في أفق بحري ظلين يركضان نحو الرَّحب، فرحَين بالعشق الذي لا يموت... إلى نهايات وبدايات لتقولَ لنا: هي قصص أيتامٍ ولقطاءَ، مهمشين في وطنهم، ومهما تقلبت الأوجهُ والاحتمالاتُ في مشوار حياتهم يبقى عنوانُها القهرُ والانكسار.

.... ❖❖❖❖❖ ....

الخطاب الجنسي في الرواية النسوية الأردنية

(أعشقني – سناء الشعلان، أنموذجًا)

"دراسة في أنماط النعت للسانيات النص"

عماد علي الخطيب*

ملخص البحث باللغة العربية:

رواية الجنس النسوية هي إحدى روائع السير الإبداعية النسوية التي ترسل رسائل الحب، والسياسة، والمجتمع، وتُقدِّم حَلا لبعض المشكلات النسوية، وتشهد على صناعة واقع جديد، وفيها الشائع والنادر والغريب والمتداول، ويمكن عدها تكرارًا لصور مفضوحة وذات مغزى.

إننا إذ ندرس رواية الجنس النسوية؛ لندلل على العلاقة التي ترسمها المبدعة بين (الشخصية، وصوتها، ودالتها، ومدلولاتها، وتفسيرات كلامها، وما يحيط بلغة الجسد من حواليها) ونشهد أن المبدعة/ الساردة تبذل جُهدا في تشكيل ذلك كله؛ لأنها تكون حذرة من جهة، ولأنها تخرج لنا عمل سيناريو لروايتها بما ترسمه من أحداث ومشاهد تريد لرواياتها أن تتميز بها من جهة أخرى.

يتهم البعض رواية الجنس النسوية بأنها تتجاهل أدبيات المهنة وتقترب من الوقاحة، والأمر ليس كذلك، فيتناسى هؤلاء أنّ المبدعة/الساردة في مثل هذه الروايات هي المتهمة وهي المحامية معًا، وأن عليها أن توصل الحقيقة، وما لا يصل من خلال التعبير المباشر، فإنه قد يصل من خلال التعبير غير المباشر! إنه نمط من الكذب الفني البلاغي المحسِّن.

* متخصص في منهجية التحليل والنقد

وتجيب رواية الجنس النسوية عن حقيقة الهوية الجندرية، وتكتب بلغة يمكن وصفها بـ (+١٨)، وترفض الاتهام، وترفض تعيين محامٍ لها، وتخفي وراء ألفاظها معاني يمكن فهمها من خلال قراءة ما تستدعيه من لغة تنتمي إلى التراث أو الأسطورة أو مسرح اللامعقول – تخفي حقائق مصيرية كبرى، وأخيرا تستحق أن يكون مكانها الأولى روائيًّا بجدارة.

مدخل:

تتخذ سناء الشعلان من (النعت) أداة لغوية لوصف أفكارها التي تقترب من تصوير سيرتها الفعلية من وجوه مختلفة، فتبدو مشاهدها في النعت السّيري صورة معادلة لسيرتها الواقعية كما تعرفها ولسيرة غير واقعية/ أسطورية المشهد؛ تتناسب مع أحداث الرواية المؤرخة عام ٣٠١٠م.

فتعيش المبدعة السّاردة حالة من الوقوف في منتصف الطريق، بين سيرة حصلت معها وتراها تستحقها، وسيرة حصلت معها كذلك، وتراها لا تستحقها، فما حصل مع (شمس) يعادل موضوعيًّا ما قد يحصل مع أي أنثى، وصاحبتنا السّاردة واحدة منهنّ، ونتوقع أن يكون من بين المكتوب في الرواية الكثير من سيرة الكاتبة وما حصل معها على وجه الحقيقة ولكنها كتبته ممزوجًا بلغة الخيال، اقرأ مثلا صفحة ١٥٠، واقرأ سردها عن رواية (شمس) المتمردة الجميلة، وكيف تروي لنا أنها متخصصة في "أدب الخيال العلمي"/١١٣، وأن عندها "موهبة في كتابة قصة الأطفال"/١١٤، وتصف قرّاءها بالجيش الكبير المتنامي/١١٥، وكل هذا يتماس مع حياة سيرة الروائية الساردة على أرض الواقع.❖❖❖

ملخص الرواية:

تتحدث الرواية عن (البطل الأول) وهو ضابط اسمه (باسل)، وقد وجد نفسه فجأة بعد عملية جراحية بدماغه الذكورية/الأصلية، وجسدٍ

أنثوي/بديل؛ لأن الطبيب أراد إنقاذ حياته بعد أن تعرّض إلى حادث مميت، فنقل دماغه/الذي ما زال حيًّا، إلى جسد (البطلة الثانية في الرواية) وهي امرأة اسمها (شمس) ماتت في مواجهات دامية مع حكومة المجرة الكونية، تقول السّاردة:"ولذلك عليه أن يقبل بأن يدسّ روحه ودماغه في هذا الجسد الصغير على كُرْه أو رضا حتى ينجو بحياته"/٢٦.

وتقول الساردة: إنه كانت امرأة اسمها (شمس) حاملا، وماتت، وكان موتها سببًا في إعادة الحياة إلى (باسل المهري) الذي زرع (الطبيب الآلي) دماغه الحي في جسدها!

تجربة هي الأولى من نوعها في المجرة الكونية، وجرت عام ٣٠١٠، وهو عام أحداث الرّواية، وبعد العملية، عشق (باسل) جسده/جسدها الجديد، تقول السّاردة على لسان باسل: "وحده جسدها هو من استطاع أن يهزمني"/٥٥، حتى صار "هو هي أو هي هو أو كلاهما هما أو كلاهما ليسا هما"/٥٠، وتقول الساردة على لسان (باسل) بطل الرواية: "فأنا بتّ أعرف عنها كلّ شيء تقريبًا"/٦١، فتلك كانت فكرة تسمية الرواية بـ(أعشقني).

وعشق(باسل) جسد (شمس)/ النبيّة، وهو نعت من (خالد)/زوجها، ووالد جنينها المنتظر (ورد)، وقد روى (باسل) قصة (شمس وخالد) من خلال قراءته لمذكراتها التي دونتها في (الحزمة الضوئية) ووجدها بجانبها في المستشفى، وهي رسائل وجهها (خالد) إليها، وقيل هي كتبتها إلى نفسها على لسان (خالد) كأنه هو الذي كتبها إليها.

أما (ورد) فهو الجنين الذي ما زال في بطن (باسل/شمس)، وهو الجنين الوحيد الذي كان حصيلة لقاءٍ جنسي تقليدي أسمته الساردة "الفعل الجمالي المنقرض/١٧٩"، على غير عادة أهل المجرة الكونية التي تعيش بها (شمس) إذ كان الجنين يتكون من لقاح إلكتروني!

وجرى اللقاء بين (خالد) و(شمس) على سطح القمر! بعد أن أحبّا بعضهما، وكانا قد تعارفا عبر (شبكة التواصل الذرية)، ثم اقتنعت (شمس) بالذهاب مع (خالد) إلى القمر عبر (مركبة نقل جماعي)، ثم اختفى(خالد) عن (شمس)، قبل أن يعرف بأمر حملها لـ(ورد).

ولـ(شمس) زوج آخر تزوجته (في مجرّتها) على شاكلة زواج المصلحة بين عائلتيهما، واسمه (بيرق نوفل الأشقر)، وقد تقدمت (شمس) بطلب طلاق منه إلى (محكمة المجلس القضائي الكوني) في (مجرتها الكونية)، ولكنّ المحكمة لم تستجب لعدم شرعية الطلب.

بدأ الصراع الخارجي مع (شمس) حين اتُّهمت بتطويل شَعرها؛ وكان هذا الأمر ممنوعًا ومخالفًا لقوانين مجرّتها، ومن هنا بدأت رحلتها مع (التمرّد)، إلى أن دافع عنها المحامي(نوفل العاتي)، وأخرجها من السجن، مشروطًا بلمّ شعرها في الأماكن الرسمية، وفي إحدى المرّات التي رفضت فيها دفع الغرامة، قُصّ شعرُها، وألقيت في السّجن؛ الذي كان سببًا في كتابة رواياتها المتمردة التي تحدثت عن (سير أصحاب الشعر القصير)، وقد ضمّنتها أجمل الأفكار التي قرأتها عبر مطالعاتها الطويلة.

وكانت تهدف من تأليف رواياتها إلى تثوير الشعب ضد وجود حكّام المجرة المفرّغ من الروح والسعادة والذاتية، في العالم الإلكتروني المبرمج – الذي ابتدعوه - وفق ما تقتضيه خارطة مصالح رجالات حكومة المجرة!/١١٣، وينتهي بذلك الصراع الخارجي مع(شمس) عند هذا الحدّ.

أما الصراع الداخلي فكان بين (باسل) و(شمس) التي كانت هي هو، وكان هو هي! إلى أن رضي بها جسدًا "فصار بعق ذكوري وجسد أنثوي"؛ ولبس ثوبًا نسائيًّا ورديًّا كبيرًا يلائم حمله، الذي نعته بـ: "الفضفاض"، وتزيّن

ببعض مساحيق التجميل النسائي... إلى آخر ما تفعله النساء في مثل حالته وهو في المستشفى ينتظر المولود الجديد!/١٥٦.

ولمّا حضرت زوجة (باسل) وابناه إلى المستشفى حيث المكان الذي دارت به أحداث الرّواية، وأخبرها الطبيب بأنه خلال العام القادم يمكن أن يحصل (باسل) على جسد ذكوري مختار بعناية، قاطع (باسل) كلامهما قائلا: "أنا لن أستبدل أي جسد بجسدي... وهذا الطفل القادم هو ابني"/١٥٧.

اتهمته زوجته بالجنون، وضحك من كلامها، غير مبال بما سمع منها، ومتجاهلا إياها، وقرر أن يسافر إلى (القمر) ليلد (ورد) هناك حيث أقاربه الكُثُر! ورفع رأسه إلى السماء قائلا: "يا رب ساعدني"/١٩٨ معلنة الساردة نهاية فصول الرواية.

ولقد عنونا البحث بـ

الخطاب الجنسي في الرواية النسوية الأردنية

(أعشقني – سناء الشعلان، أنموذجًا)

"دراسة في أنماط النعت للسانيات النص"

لأنها تفضح لنا سيرة غير واقعية لامرأة واقعية! بأسلوب الجندرة الذي يضع حدا فاصلا بين (الذكر والأنثى)، فتجتمع في سيرة السّاردة المبدعة سناء الشعلان ثلاثية "الله – الحبّ – الجنس"/١٥٠، ١٧٦؛ وتارة تصبح الثلاثية بترتيب مختلف"الحب – الجنس – الموت"/١٨٠. اقرأ قول الساردة:" خالد يملك معادلة غريبة من الحب والدعم والإقدام والإحجام والخوف والرجاء والقوة والعطاء والتمني والتمنع والغيرة والتفهم والإدراك والفناء والامتداد"/١٣٤. ❖❖❖

منهج البحث:

سندرس الرواية وفق المنهج اللسانيّ، وسنوزع الدراسة على جانبين: لغوي، ومضموني، وسنختار من الأساليب اللسانية (النعت)، ونربطه مع بعض أنماط لغة كتابة الرواية لسانيًّا مثل: التكرار، والاستدعاء، مع التركيز على دراستنا لمضامين الرواية وعمودها (الجنس) الذي اتخذنها عنوانًا، وربطنا به مختلف مضامين الرواية.

وسندرس في الرواية نمطين معروفين عامين من أنماط النعت هما: (النعت المفرد والنعت الجملة) وسندرسهما لسانيًّا ضمن حقلين هما (الإجبار والحشو)، ونوزع النمطين على الحقلين فينتج عندنا نمط أول هو (النعت الإجباري المفرد) ويمكن تعريفه بـ: " النعت الذي لا يُفهم المنعوت إلا به، وتقصده السّاردة؛ لأنه يساهم في إيصال هدف روايتها"، (ولا ينسى قارئي أننا نتحدث عن رواية سناء الشعلان ذات الفضاء الزمني المكتوب لتصوير مشاهدها من عام٣٠١٠م الزمن المستقبلي الذي لم نصله بعد)، اقرأ قول السّاردة: "بهذا المرض الحمل"/٤٨، فنعت(المرض) بـ(الحمل) نعت غير تقليدي؛ لأن الحمل ليس مرضًا، ولكنه بالنسبة إلى (باسل/ الرجل الذكر) هو مرض! وهو بهذه الصورة نعت إجباري مفرد، وقد تكرر نعت الحمل غير مرة في الرواية/٥٤، ٦٠.

ومن أمثلة النعت الإجباري المفرد قول السّاردة: "الطبيب الآلي"/٧٨، و"التواصل الفضائيّ"/٨٤، و"الماسح الذّري"/٨٦، و"عدل أوتوماتيكي"/١٥٦؛ لأننا نفهم معنى مقصودًا من خلال نعوت (الآلي)، و(الفضائي)، و(الذّري)، و(الأوتوماتيكي)، وقد ساهمت هذه النعوت في إيصال هدف الرواية ومغزاها في أكثر من مشهد.

أما النمط الثاني فهو (النعت الإجباري الجملة) ويمكن تعريفه بـ: " النعت الذي لا يكتفي منعوته بمفردٍ كي نفهم مقصوده، بل يحتاج إلى جملة،

وتكون الجملة مقصودة من السّاردة؛ لأنها تساهم في إيصال هدف روايتها"، مثل قول السّاردة: "وهو آخر ذكر يملك مثل هذه القُبَل في هذه المجرّة"/٧٨.

وهناك نمط ثالث موزع على نعتي (المفرد والجملة) وهو (النعت الحشو) ويمكن تعريفه بـ:" النعت الذي يمكن للقارئ استبداله، حسب الحالة النفسية التي استنتجها لشخوص الرواية"، والحشو ليست صفة ذميمة، بل هي صفة دلالة، مثل قول السّاردة: "ميكانيكية متقنة"/٤٨، وقولها: "نبيّ الإنسانيّة المُخلّص المُنتَظَر"/٩٧، وقد يتتابع النعتان المفرد والجملة ويكون أحدهما من نمط الإجباري، والآخر من نمط الحشو، مثل قول السّاردة: "بحيرة أسطورية تسكنها مخلوقات موحشة"/٦٥؛ فنعت (الجملة: تسكنها مخلوقات موحشة) من نمط (الحشو).

وقد يتتابع النعتان (المفرد والجملة) ويكونان كلاهما من نمط (الحشو) مثل قول السّاردة:" مؤامرة حقيرة تحاك في الظلام"/٢١، فنعت(حقيرة) المفرد ونعت (تحاك في الظلام) الجملة كلاهما من نمط الحشو، ومن نعت الحشو ما يتعدد، مثل قول السّاردة: "المجلس القضائي الكوني الأعلى"/٦٤، فنعت(الكوني) و(الأعلى) من نمط المتعدد ومن نمط (الحشو) أيضًا.

وهناك نمطان للنعت معروفان يمكن استثمارهما للدراسة اللسانية هما (النعت الواحد والنعت المتعدد)، وتعدُّد النّعت نمطٌ لسّانيٌّ يُدْرَس ضمن لغة الرواية، ومن النعت الواحد قول السّاردة: "الأوراق الرسمية"/٨٠، و"عاشقًا متفردًا"/٨٦، ومن النعت المتعدد قول السّاردة: "سماء عليلة"/٨١، وقد تَفْصِلُ السّاردة النعوت المتعددة بـ(واو) عطف؛ للدلالة على انفراد كل صفة بميزة مستقلة عن المنعوت، فنعتت (الأسد) بنعت واحد، ثم عطفت نعتين بواو العطف، فقالت: "مفترس ومتوحش وقوي"/٨٠.

ومن أنماط النعت(النعت المكتمل) ويمكن تعريفه بـ" النعت الذي اكتفى بكلمته أوجملته واكتمل معناه"، مثل الأمثلة السابقة كلها التي

حملت أنماط النعت (المفرد والجملة والواحد والمتعدد والإجباري والحشو)، ومنه قول السّاردة: "بهذا الجسد الصغير النحيل الأسمر"/١٩، فاكتفت بنعت(الصغير) وحده ولا يحتاج نعتها لنعوت بعده كي نفهم معنى المنعوت، وإن نعوتي (النحيل) و(الأسمر) كلاهما نعتان مكتملا المعنى وحدهما، مع أهمية ورود النعوت الثلاثة على لغة (النعت – المتعدد).

وربما لايكتمل المعنى بنعت أو نعتين، فتحتاج الساردة إلى نعت ختامي يفصل في المعنى، ويلفت انتباه القارئ كثرة اعتماد الساردة على لغة النعت، لما توضحه من معنى تحتاجه الساردة وهي تصور لنا مشاهد من عام٣٠١٠ المستقبلي الذي تتنبأ به مشاهد غير موجودة في واقعنا المعيش، فكانت لغة النعت لغة صادقة وذات معيارية خدمت الساردة في توجيه المعنى حيث تريدنا أن نفهم.

إقرأ كيف احتاجت الساردة إلى نعت ثالث ينهي المعنى ويوجهه بعد نعتي (الصغير+الأسمر)، والحديث عن مشهد زوجة (باسل)، حين نعتت جسده الأنثوي/ الجديد، أثناء زيارتها له في المستشفى قائلة: "هذا الجسد الأنثوي الأسمر الصغير المنفّر"/ ١٥٨؛ فجاء نعت(المنفّر) واصفاً الحالة النفسية التي تتجسد في زوجة باسل، حين أعلن أنه لن يعود إلى جسده الذكوري، وأنه يرفض حياته الماضية ويعشق حياته الجديدة.

والنمط الثاني من النعت هو (النعت الناقص) ويمكن تعريفه بـ: "النعت الذي لا يكتمل معنى منعوته إلا من خلال ما يأتي بعده"، مثل قول السّاردة: "ملامحها الغارقة في سلام عجيب"/ ١٩، فنعت (الغارقة) لم يكتمل إلا من خلال شبه الجملة (في سلام عجيب)، وقد تكرر النعت نفسه في الصفحة نفسها ولم يكتمل معنى منعوته إلا بما بعده، وهو قول السّاردة: "الشقرة الغارقة في حمرة شهية متوارثة في جينات أسرتي"/١٩، فهناك نعتان الأول(غارقة) ومعناها مع منعوتها لم يكتملا إلا من خلال شبه الجملة (في حمرة)، ونعت (متوارثة) لم يكتمل معناها مع منعوتها إلا من خلال شبه الجملة (في جينات أسرتي).❖❖❖

دلالة أسماء الشخصيات:

سندرس دلالة أسماء الشّخصيّات دلالة لسانية، ونربط الدلالة مع لحظة ظهورها في زمن (الرواية السردي) وليس في زمنها المتسلسل، ثم نهتم لسانيًّا بالشكل الذي أوردت السّاردة اسم شخصيتها مكتوبًا إما (منفردًا: الاسم الأول)، أو(مزدوجًا: الاسم الأول واسم الأب)، أو(ثلاثيًا: الاسم الأول، واسم الأب، واسم العائلة).

ولأن "الزمن الروائي" مختلف عن "زمن السرد"، فيمكن دراسة ارتباط لحظة ورود اسم الشخصية مع "حدثها"، ويمكن عدّه الحدث الأهم؛ لأن السّاردة اختارته؛ ليرد اسم شخصيتها من خلاله، وغالبًا ما يبقى هذا الحدث عالقًا في ذهن القارئ.

لقد ربطنا دراسة الاسم المنعوت مع نعته، إذ شكّلا معًا (الاسم المنعوت ونعته) اسمًا لشخصية تهتم السّاردة بذكره في لحظة سردٍ مميزة، تُضمّنها دلالة ما؛ والبداية مع اسم (خالد رامي الأشهب)؛ فخالد رمى رماية الأشهب وأصاب في رمايته وصارت جنينًا فصار اسمه (خالد رامي الأشهب)، وقد استثمرت الساردة اسمه حين نعتت يده وهي تلمس (شمس) بـ"يد الخلود"/١٩٤.

أما (باسل) فقد كان ضابطًا ماهرًا وهو في الأصل باسل قويّ فصار اسمه (باسل المُهري) وهو أول اسم ظهر في الرواية نسبة لزمن الرواية/٣٤، ثم يتكرر ذكر اسمه الأول (٤) مرات، ثم يختفي ذكر اسمه لكنه يبقى حاضرًا في السّرد حيث يروي لنا في كل مشهد توسط رسائله مع (شمس) حكايته مع الحمل وتأثره بواقعه الجديد، ليعود اسمه الأول في الظهور مرة أخرى بعد حوالي ٨٩ صفحة، وظهر (باسل القديم) مرتين قبل أن تترى الرواية بظهور (باسل الجديد)/٤٧.

ويمكن دراسة الأثر اللساني المصاحب لـ (تداخل الأصوات)/٨٢؛ إذ على القارئ أن يتنبه إلى كلام السّاردة عن المشهد، وتمييزه عن كلام (باسل) ثم

عـودة المشـهد إلى رسـالة (خالـد) فتعليـق (شمـس) المكتـوب في يومياتهـا علـى كلام(خالـد)، ثـم توقـف المشـهد وعـودة السّـاردة لتتحـدث عـن حاضـر (باسـل) وعلاقتـه بـ (الحمـل)، فنشـهد زمنًـا روائيًـا حاضـرًا تمثلـه مشـاهد الحمـل/١٤٨،٩٨، ١٥٦، وزمنًـا ماضيًّـا تمثلـه رسـائل (خالـد)، ويوميـات سيـرة(شمـس) التـي في معظمهـا هـي خطـاب يقـرأه (باسـل)، وموجـه إلى (ورد) الجـنين المنتظـر، و"زمـن كتابتـه الروائـي"، هـو نهايـة أشـهر سـنة ٣٠٠٨م، وبدايـة أشـهر سـنة ٣٠٠٩م، ويمكـن دراسـة نعوتات السّاردة لتلك الأشهر مع دلالاتها في الترسيمة التالية/ ١٢٤-١٣٢:

السنة	٣٠٠٨م		٣٠٠٩م			
أسماء أشهر الرّسائل	مسقط القمر	الشّمس	الرّعد	الكوكب	المسرّات الأولى	المسرّات الثّانية
عدد الرسائل	٢	٣	٢	٥	٣	٤
أول تاريخ لرسالة قرأها لنا باسل/٧٧ وآخر رسالة/١٩٦	شهر النّور ٣٠١٠م، في "أربعة" أيام متتالية ٣-٦ سبقت رسائل(٣٠٠٨+٣٠٠٩)، ثم قرأ "سبع رسائل" ٧-١٤ تبعت رسائل (٣٠٠٨+٣٠٠٩)، وبها ختمت الرواية.					
أطول رسالة/٩١-٩٥	الرسالة الثالثة من الرسائل الأربعة المتتالية في شهر النّور عام ٣٠١٠م					
دلالات فنيّة في الرّسالة الأطول	تحضر فيها الأسئلة أكثر من غيرها، وبحضورها تغيب من لغة السرد: لغتين لغة النعت، ولغة الحوار القليل وجودها في الرواية، ولم نجد الحوار فيها بلغة الـ "قيل والقال" إلا في الصفحات٤٥-٤٨، التي حوت حوارًا بين مندوب المجلس القضائي الكوني الأعلى، وكبير الأطباء، والطبيب المساعد الآلي، والممرضة، وباسل بخصوص (أمر نقل دماغه إلى جسد (شمس) وإبقائه على قيد الحياة)، وفي الرسالة إشارة إلى صورة فنية ترسل مضمونًا في قوله: لعب (خالد)					

	بالكلمات، وتلك صورة متكررة؛ إذ نسب (خالد) إلى (شمس) النعت نفسه فقال عنها:"نبية الكلمة"/١٠٠. واجتمعت في تلك الرسالة عدة مضامين، مثل المضمون السياسي "ترسم الخط الفاصل بين الضفتين"/٩٢، ومضمون التمرّد المختلط مع الجنس "إنتاج طفلها بطريقتها الخاصة"/٩٤، ومضمون أعراض الحمل "يبلغ تسعة أشهر"/٩٤، ومضمون العلاقة مع الله تعالى "أتعرفين من هو الله يا ورد؟"/٩٥، ويتكرر هذا المضمون "وأنت يا ورد من ستكتبين على الراية(لا إله إلا الله)"/١٠١، "نطق باسل (لا إله إلا الله)"/١٤٩. وتنوعت في تلك الرسالة الأنماط اللغوية اللسانية السردية، منها لغة التصوّف "يا لحلولك فيّ"/٩٣، وقد وردت في إحدى مقاطع رسائلها – التي لم يظهر لها تاريخ!- في خاتمة مشاهد الرواية لفظًا صريحًا، حين قالت على لسان(شمس): "إشارتي الصوفية"/١٥٩، كما تحضر لغة الحداثة" كروموسومات"/ ٩٣، ولغة الأسطورة "تضرعت الأم للآلهة"/٩٥، وأنماط من لغة النعت المباشر "دواري اللذيذ"/٩٥، وغير المباشر "نظرة العشق في العيون"/٩٥، والنعت المفرد "الإقناع السهل"/٩٤، والنعت المتعدد "المهزلة الإنسانية المبكية"/٩٥، وتعددت في لغة الرواية اللسانية أنماط من استخدامات لغة الضمير المتصلة مع لغة النعت، منها لغة ضمير المتكلم المتصل في نعت الجملة "زمن امتلأني"/٩٦، وضمير المتكلم المنفصل في النعت المفرد "أنا الحائر الذاهب الآتي العائد القادم المذبوح اليقظ"/٩٢، وأنماط أخرى من نعت الجملة (الغرائبي) "شتاء يأتي قبل الخريف"/٩٢
الدّلالة العامة في رسائل الرواية	زمن الرواية ٢٠١٠م، ورسائلها توزعت على زمن السرد، وأحداث الرواية، أما رسائل(٢٠٠٨+٢٠٠٩) فهي رسائل حب مباشر، وترتيبها بين السنتين جعلنا نحدد أنها كانت في فصل الشتاء.

تنوعت في تلك الرسائل الأنماط اللغوية اللسانية السردية، وبرز منها اللغة التي قدمت فيها السّاردة مضامين روايتها وهي لغة النّعت والمنعوت، التي امتزجت بمشاهد جندرية، وقصص من حديث الجنس المباشر من خلال حضور نعوتات لألفاظ لا تحتمل أكثر من تأويل مثل [التّقبيل، والعناق، والخجل، والتعرّي، والاشتهاء.. .] لتصبّ كلها في النعت الرئيس الذي جعلته السّاردة على رأس نعوتاتها وهو في قولها عن (البعد الخامس) في غير موضع، إذ قصدت به السّاردة البعد المخلص من الأفكار التي لا فائدة منها، وإن استولت على عقولنا فترة زمنية متقدمة، وهذا ما أرادت السّاردة إيصاله من خلال [لسانيات عبارات الجنس المنعوتة جندريًّا] في الرواية.	

أما اسم (شمس) فقد نُعتَت به تلك الميتة/الحية التي نَعَتَها (خالد) بـ (النبيّة)/١٨٣؛ لأنها ضحّت في سبيل مبادئ آمنت بها وماتت من أجل الدفاع عنها تمامًا كما يفعل الأنبياء، وسبق ظهور اسم (خالد) اسم (شمس) بـ ٢٦ صفحة، أثناء سرد السّاردة للرسائل التي كانت تكتبها في يومياتها باسمه لها! ولم يظهر لنا معنى اسمها من قبل السّاردة إلا بعد ذكرها إياه بـ ٢٥ صفحة، تنقل السّاردة قول خالد لشمس " كان يحزنني اليوم الذي لا تشرق فيه الشمس"/١٢٤.

و(ورد) اسم الجنين القادم؛ ليُغيّر مفاهيم خاطئة آن لها أن تتغير في الألفية الرابعة! والتصق نعته بضمير المتكلم كثيراً مع لفظة (وردي) وهو نعت (لونيّ)، ودلالته تشير إلى [الأمل في المستقبل القادم]، وبقي اسم (هدى الفاتح) صديقة (شمس) التي سمتها "فخر النساء"، وفي قصتها غرابة روتها شمس لابنتها ورد، إذ خُلِقَت من (ماء شفّاف) وليس من (الطين)، وقد عشقت من غير جنسها وعلى خلاف مادة خلقها، عشقت شخصًا مصنوعًا من (الصّوان)، وتضافرت الأشياء الشريرة كلها على هزيمتها، فزوجوها لغير من تهوى،

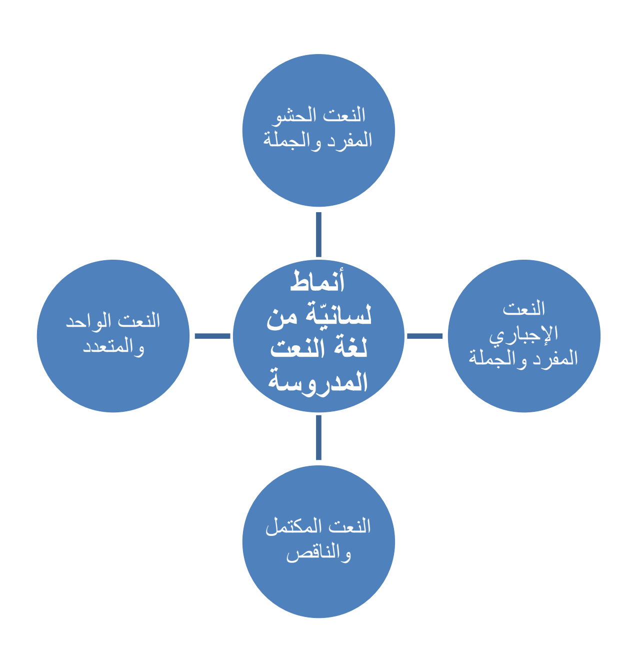
وبقيت تبكي من ألمها حتى غرقت وماتت في ماء دموعها، وسمّي مصرعها بـ: "الطوفان"/١٦٧.

ومن نعوت الألوان المفارقة التي صنعتها الساردة بين لون بشرة زوجة(باسل) القديمة وهو اللون الأشقر ولون بشرته بجسده الجديد الذي أخذه من (شمس) وهو اللون الأسمر، كما صنعت الساردة مفارقة بين اللون الذي تلبسه زوجة (باسل) حين قدومها إليه في المستشفى وهو اللون الأبيض، حين نعتته على لسان باسل بأنه ملطخ وسخ!/١٥٦، مستذكرة على لسان(باسل) رسالة (خالد) إلى (شمس) التي كانت تعشق اللون الأبيض وتزداد به جمالا وبهاء/١٥٦.

وتكرر نعت (وردي) غير مرة ملتصقاً بمنعوت (رجلي + ثوب + وجه)، فتقول الساردة على لسان (باسل) بعد أن رضي بحاله الجديدة [الأنوثة المذكرة والذكورة المؤنثة]: "اخترتُ ثوبًا نسائيًّا ورديًّا يلائم حملي الفضفاض"/١٥٦، ومنه قول الساردة على لسان(شمس) ناعتة (خالد) "يا رجلي الوردي"/١٣٨،١٥٩ كما التصق نعت الجنين بنعت متعدد "الجميل"، و"المشاكس" حين قالت الساردة على لسان البطل(باسل) وهو يقرأ من رسائل (شمس) في مذكراتها:"يا جنيني الجميل المشاكس"/١٣٥، وتقول الساردة على لسان (شمس) ناعتة وجه جنينها القادم في زمن الحروب بأنه وجه وردي/١٥٨؛ كأنها تبشر به بمستقبل سيغيّر العالم!

إنه نعت جندري يُفضي عن العلاقات بين الذكر والأنثى، وأبعادها قريبة المرمى، وتلك الأبعاد بعيدة المرمى، وتتطور أحداث الرواية لتأخذ مساراً يُحمّل المجتمع سوء مخرجات تلك العلاقة؛ لأن المجتمع يُحمّلها فوق طاقتها ويُحرّفها عن مسارها، ولأن مجتمعنا لا يعتمد على أسس تبني تلك العلاقة وتزيد من متانتها، وإن هذا النمط من العلاقات يعيش في مجتمعاتنا على

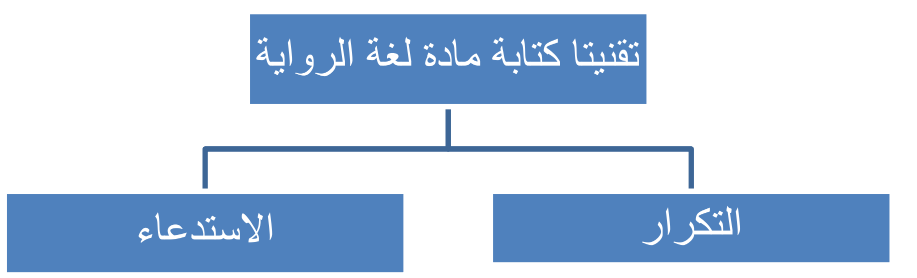
حرف إن مَال مِلْنًا. والترسيمة التالية تقرر أنماط النعوت المدروسة لسانيًّا في الرواية:



وفي اللسانيات تظهر النعوت السّاردة مختلفة التركيب عما هي في لغة النحو، فتختلف عما هو معروف في النحو، كون النعت يتبع المنعوت؛ إذ يتبادل طرفا النعت مواقعهما، فيظهر نعت جديد يسمى (النّعت الرّوائي)، مثل قول السّاردة [شمس النبية، والجنين النبيّ]؛ فالخبر (النبية)، و(النبي) يصلح أن يكون نعتًا لـ (شمس)، و(الجنين)..

وهكذا عرفنا أن الرواية تتحدث عن مضامينها في لغة مشاهد مستقبلية من زمن قادم هو سنة ٣٠١٠م، ويمكن حصرها في مضمونين رئيسين هما [الحب والتواصل] ومضامين تتعلق بهما من قريب أو من بعيد.

وسنقف الآن عند بواعث النعوت في الرواية التي تستقي منها مادة لغتها المكتوبة، وهي: (**الحداثة**) و(**الأسطورة**)، و(**الأدب**)، و(**الدّين**)، ويمكن دراستها لسانيًّا من خلال تقنيتين هما (**التكرار والاستدعاء**).

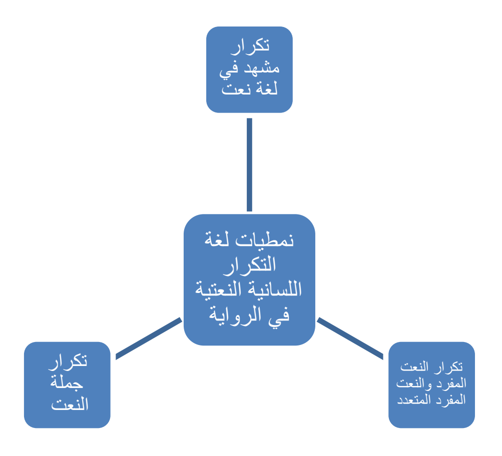


والتكرار أحد تقنيات لغة الرواية وواحد من ضروراتها التي يمكن دراسته لسانيًّا، فنربط معه استدعاء لغة الحداثة؛ ونبقي الثلاثة لندرسها في لغة الاستدعاء، إذ تحضر لغة الحداثة بقوة وهو أمر طبيعي لأن الرواية تتحدث عن زمن ٣٠١٠م وتفترض أنه زمن حداثي بامتياز! كما إن فضاء الرواية فضاء خيالي مستقبلي يخترق المستحيل واللامعقول! ومن لغة الحداثة تحضر نعوت الـ(برمجة والحوسبة والأرشفة/٨٥).

وأكثر النعوت تكرارًا هي تلك التي تنتمي إلى حقل (الحداثة)، وأكثرها تواجدًا لفظة (إلكترونيّ)، مثل قول السّاردة: "الرّقع الإلكترونية/٨٧"، و"توقيع إلكتروني/٩٧".

وللتكرار في الرواية التي ندرس [نمطيات لغة لسانيتها النعتية] أنماط ثلاثة، الأول تكرار النعت المفرد نفسه لمنعوتين مختلفين، ومنه قولها "رقم جهنمي" /٨٥، و"تسلية جهنمية" /٩٥، والثاني تكرار جملة النعت، التي تُضمِّن السّاردة خلفها مغزى ما، مثل قولها: " لا أهمية للحياة دون الجنس"/٨٧، ١٩٥، والثالث تكرار مشهد لحدث مهم له مغزى في الرواية، ومنه نعت(قرمزية) وتكرر ثلاث مرات/٢٦،٣٨،٨٩، ومنه قول السّاردة: "ابتسامتها القرمزية"/٣٨،٨٩، تقصد ابتسامة تلك الجثة(شمس) التي نقل دماغ الضابط الميّت(باسل) إليها ليعيش بدماغ رجل وجسد أنثى وتحافظ المجرّة على حياته ولم يجدوا غير جسدها كي يتلاءم مع عقله! فتبتسم الجثة (شمس) ردًّا على من اغتال جسدها كأنها انتصرت عليهم وقد اختاروا جسدها ليزرعوا فيه دماغ أحد

ضبّاطهم، والقرمزية نسبة إلى شدة الاحمرار كأنها لم تمت ولم يجف دمها بعد! وتنسب عادة القرمزية إلى شفتيّ الفتاة دلالة على الحيوية والجمال، تسرد السّاردة: "الآن فهم معنى ابتسامتها، لقد هزمته وهزمت دولته كاملة، وبقيت على قيد الحياة على الرغم من أنوف الجميع..."/٣٨.



نستنتج أن الرواية تهدف إلى التنويه إلى مضامين مذكرات جنسية ممغنطة أي لها قدرة الجذب وتدور في خلد كل أنثى وهي: أنماط الزواج والغرض منه وقد جاء في الرواية نمطان(الزواج لغاية الإنجاب/٧٩ ومثّله حكاية (شمس وخالد) و(باسل و.......... و(الزواج المُسمّى بزواج الصفقة/١١٧ ومثّله حكاية(شمس وبيرق)، وقضايا نسوية مرافقة للزواج والحمل بدأت من ص ٩٨ مع أعراض الحمل، وأعراض الوحام، والرغبة في الإجهاض، والخوف من الولادة وآلام المخاض/١٣٩، والتغيرات المرافقة للمرأة الحامل، والقضية العمود من كل تلك القضايا هي رسائل الحُبّ بين(خالد وشمس) التي كتبت في أشهر مختلفة، وكان(باسل) ينتقي بعضها ليقرأها إلى (نفسه) وإلى (جنينه ورد) أثناء تواجده في المستشفى! حتى نعتها بـ"الدوار"، تقول الساردة على لسان (باسل) وقد قرأ رسائل خالد لشمس من مذكراتها/سيرتها:"مصاب أنا بدوار

اسمه كلمات خالد وعشق شمس.. ولا بد أنك يا جنيني الحبيب تتوق إلى أن أقرأ لك المزيد من يوميات أمك"/١٣٢.

واملأت تلك الرسائل بفلسفة من كلام العشق والعلاقات بين الرجل والمرأة/١٢٢، ١٤٧، والحِكَم التي يستفيد منها كل رجل تحبّه امرأة وما يقابلها من الحكم التي تقال لكل امرأة يحبها رجل/١٣٣، ١٤٤، ١٥٢، وخليط من حكي السياسة والإبداع والتنبؤات التي قد نصل إليها في يوم من الأيام/٢١، خصوصًا وأننا نعيش في ظل الثورة السادسة ثورة الإنترنت وتكنولوجيا الاتصالات، وأخيرًا الغلاف الفضائي الكبير الذي غلّفت به السّاردة سردها حين صنعت واقعها الجديد ممزوجًا بخيال علميّ يميل إلى صفّها بدءا من صفحة ٢٢ وانتهاء بآخر صفحات الرواية.

إن تلك المضامين الجنسية المغنطة تلبي رغبات القارئ في تصويرها لمشاهد نادرة من ممارسات العارفين بالحكايات الجنسية الطويلة مع الإنسانية، وقد تعددت مضامين الرّواية التي يمكن رصدها وتتبعها من خلال رصد نماذج لسانية لغوية ستعتمد عليها السّاردة في سردها، ومن أهمها (**التكرار**) بنمطيه (اللفظي والمعنوي).

وسندرس **مضامين الرواية المتكررة** والمرتبطة بلغة النعوت وبتقنية الاستدعاء لسانيًّا بعدّها إحدى تقنيات الرواية التي اعتمدت عليها سناء الشعلان في تجلية هدفها من الرواية، **وللمضامين المتكررة بواعث** تصنع مادتها اللغوية بتكرار النعت لفظًا، وباستجلاء مصدرها وباعثها المستدعى يتجلى للقارئ معناها.

الباعث الأول من بواعث مادة لغة الرواية المنعوتة المتكررة والمستدعاة (**الباعث الأسطوري**) وقد ظهر في عدة وجوه منها الوجه المتداول في الحديث عن (الآلهة)، والعبادة /١٧٨، وتكرّر حديث السّاردة عن غرض الآلهة من وجود بعض

ما يمكن تسميته بـ"المهزلة الإنسانية"/٩٥، إشارة إلى ما حصل في عملة تحويل (باسل) إلى شخص جديد/٤٧، وأسطورة حكاية حبّ (خالد)/٧٩[!]الذي قرأ لنا حكاية حبه، الضابط (باسل)/٣٤،٤٣) من رسائل حوتها مذكرات (شمس) في حزمة ضوئية، وقيل إنها رسائل كانت تكتبها (شمس) إلى نفسها وتمهرها بتوقيع(خالد)، وقد حصل عليها من ملفّات المخابرات، ووصفت السّاردة الحب الأسطوري بين (خالد وشمس) بأنه "حبّ عبادة"[!]/٩٦، ووصفه بالحب التأليهي على طريقة الأساطير/١٣٤.. وتكرر تلاصق الحب بالأسطورة غير مرة في الرواية؛ فقد جاء في مشهد سجن(شمس) أنها ألفت روايتها موظفة "أساطير الحب والجمال"/١١٣.

أما الشكل الثاني لاستدعاء الأسطورة في الرواية فجاء من خلال صناعة السّاردة لأسطورتها وهو عمل تقني معروف في روايات اللامعقول، وجاء ذلك من خلال استدعاء السّاردة لأسطورة حكاية النوم/٨٩، ٩٥، وأسطورة تمرّد الأنثى التي تريد إنتاج طفلها بطريقتها الخاصة، وتعاين الحياة بصورتها الخاصة/٩٤، وقد ارتبطت هذه الأسطورة بأسطورة (البعد الخامس) الذي نعتته بـ: "بعد الحب والسعادة وجنة الله على الأرض"/٧٨، وأوصلته إلينا من خلال النعت المفرد الواحد أو النعت المتعدد أو نعت الجملة، وجعلت له نظرية اسمها "الطاقة" وجعلت لها "معادلة"، وحديث الساردة عن هذا البعد امتد مع امتداد فصول الرواية، وظهر من خلال عنونة الفصول غالبًا أو من خلال مضمونها، وعدّته الساردة أمرًا سريًّا، لا يمكن الإفصاح عنه وجاء ذلك خلال رسالة (شمس) لابنتها قائلة: " لا أستطيع أن أكتب لك معادلة طاقة البعد الخامس؛ كي لا تقع في يد أي شرير"/١٦٩، وتعني بذلك ما حصل بينها وبين(خالد) في القمر!

ويظهر **الاستدعاء الأسطوري** بعدًا فضائيًّا متشكلا لعلاقات تربط (البشر بالآلات)، وأكثر نعت متكرر تشكيلا لغويًّا أسطوريًّا لصورة جديدة لم

تكن موجودة في عالمنا هو قولها: (الشيطان الآدمي)/١٠٦، وجاءت الأسطورة نعتًا لحيوان في إحدى حكايات النوم التي ترويها (شمس) للجنين (ورد)، وهو قولها عن أقوى الحيوانات الذي لايهزمه جيش من المصارعين بأنه "حيوان أسطوري"/١١٧، كما نعتت الساردة على لسان (باسل) حكايات (شمس) التي يرويها لنا (باسل) نقلا عن مذكراتها/سيرتها بقولها :"حكايات أسطورية مقدسة"/١١٩، ومثله حين نعتت (شمس) العشق بينها و(خالد) بـ "العشق الموميائي"/١٣٧، وحضر نعت (المقدس) غير مرة في الرواية منها حين نعت (باسل) جسده الجديد به وحضرت صورة قوله عن نفسه "المصالحة التاريخية مع جسدي المقدس"/١٥٦.

والنمط الثاني من أنماط الاستدعاء في الرواية هو **استدعاء الباعث الدّيني**، فنقرأ صورة لفكرة قتل (خالد) لـ (ورد الجنين) التي تتماثل مع صورة مشهد (قتل اليهود لأنبيائهم)/٧٩، وفكرة (التضحية بالجنين حماية له من الموت)/٩٨، ومقاربتها مع المسؤولية التي تقع على عاتق (الأم) في حالتي (الإجهاض)/٩٨، و(المخاض)/١٠٥.

والنمط الثالث من أنماط الاستدعاء هو **استدعاء الباعث الأدبي**، المتمثل في استدعاء أقوال مقتبسة تصور العلاقة المتوترة بين (خالد) قبل العملية وبعدها في (فهل تغضب؟)/١٠٧: إنها صورة لجنس العشق في الرواية النسوية، تقول السّاردة: "سأبحث عن الوجه الآخر لحكمة هذا الجسد الأنثوي الذي أكتشف به ذكورتي وأنوثة نساء الكون من جديد"، والحكمة ترد بلفظ صريح كما هي هنا، وترد مضمونًا تتحدث عنه الساردة بين خبايا سطور سردها. تقول الساردة على لسان خالد: "يا لجمال قدر يقودني إلى أن أعشقها!! أقصد أن أعشق جسدها، بل أعشق روحها.. ولكن الحقيقة أنني رجل يعشق امرأة في ظروف عجيبة، إذ هو ماديًا مفقود، وهي روحانيًا مفقودة، ولكن كلانا

في هذه اللحظة ذات واحدة، هي إيّاها وإيّاي، إذن أنا أعشقني، ولذلك فأنا أعشقها"/١٠٦-١٠٧.



ويمكن دراسة مضامين الرواية من خلال سردها، أو وصفها نعتًا لسانيًّا، ومن أكثر مضامين الرواية تكرارًا [**الجنس**]، وقد ظهر بلغة (صريحة وباطنة)، ومن الأولى وصف السّاردة: "الانكماش والاسترسال"/٣٧، ومن الثانية قولها: "كرر من جديد مداعبته لشعره"/٤٩، وتختم الساردة لغة الجنس بسؤال (خالد) لـ (ورد) عبر رسائله إلى (شمس): "أتعرفين ما هو الجنس يا ورد؟، فيجيبها في أكثر من صفحة بجمل تصف الجنس حالة بين الصمت والعجز والاشتهاء والاستسلام والقوة والضعف والأسطرة والتقديس والسحر والغضب والطلاسم وغير ذلك/١٦٨-١٧٨.

ويتعلق بهذا المضمون الرئيس مضامين فرعية تنطلق منه هي [**الحُب، وماء الحياة، والاستنساخ، والحمل، والولادة، الإجهاض، والموت، والحكمة**..........]

وتسرد السّاردة علينا مضامينها من خلال حكايات تلتصق كلها بفكرة (الجنين الذي يحمله (باسل) مكرهًا)! وتطور العلاقة التي وصل إليها مع جسده الجديد، حتى قال لفظًا صريحًا عن حالته: "أعشقني" غير مرة، اقرأ سرد الروائية على لسان (باسل) بعد أن قرأ جزءًا من سيرتها وبطولاتها:" ولكنني أعشقني، أعني

أعشقها، كيف تصبح المرأة التي أعشقها وهمًا لم يكن؟ كيف يصبح جسدها غريبًا عنها؟ وكيف يصبح جنينها نباتًا شيطانيًّا يلهو في أحشائي دون هوية؟... شمس أنا أعشقك، أنا أعشقني؛ لأنك إياي، أو أنا إياك، فهل تعشقينني؟ / ١٢٠، وتكرر نعتها للجنين بأنه ابن للشيطان غير مرة/١٥٧.

ومن الحكايات التي ترتبط بظهور تلك المضامين سردًا لغويًّا لسانيًّا متكررًا، حكاية (**الاستنساخ**)، فيظهر السرد السبب الذي دعا البشر الآليون إلى الاستنساخ في تلك الفترة ٣٠١٠ وهو تدمير الإنسان لكل ما حوله، من نبات أو حيوان او إنسانٍ حتى؛ مما اضطرهم لاستنساخ الإنسان بصورة آلية، ومن ذلك حكاية استنساخ (الغطاء النباتي) بعد أن دمره الإنسان كاملا/٦٧.

ومن تلك الحكايات المتكررة نعتًا وظيفيًّا لسانيًّا في الرّواية حكاية (**الماء**)، ونعتت بأسلوب معكوس ومنه قول السّاردة في صفحة واحدة: "(ماء حياتي)، و(ماء عينيك)، و(الماء الزبد)، و(ماء المدى)"/١٠٤، وقد ظهر نعت (الماء) ملتصقًا مع (جنين – باسل + شمس) وركّزت الساردة عدستها على فكرة المقارنة بين (الحمل التقليدي)، و(الحمل عام ٣٠١٠)، وجاءت صورة المقارنة واضحة في حوار المشهد الختامي بين (باسل)، و(زوجته):

- هذا الطفل القادم هو ابني.
- هذا الطفل الجنين هو ابن الشيطان. هذان هما ابناك، هل نسيتهما؟
- هذان هما ابن الطبيعة المشوهة وابنا المجرة وابنا التلقيح، ولا ماء لنا فيهما.
- الأبناء جميعهم ليسوا من أمواه والديهم.
- إنهما ليسا ابني. الجنين هو ابني الوحيد في هذه الحياة.
- إذن؟

- لن أعود إليكِ يا سيدتي.
- يبدو أن العملية قد أثرت على قواكَ العقلية.

وفي الرواية مضامين لم تتكرر منها (**الإرهاب، والحزبيّة، والتنبّؤ، وصورة نظام المخابرات، و[العلاقة بين الآليين والبشر]، و[العلاقة بين الماضي التراثي والحاضر الآلي الإلكترونيّ وهو جزء من تنبؤ السّاردة بما يمكن له أن يكون في مستقبل الألفية القادمة]، وفي الرواية مضمون الدعوة إلى الكتابة والقراءة..........،** وجاءت من خلال إحدى أنماط لغة النعت السردي لسانيًّا، مثل قول السّاردة:" الفخ الإرهابي"/٢١، وصفاً لسبب مقتل (شمس)، وظهرت الحزبية كون (شمس) زعيمة وطنية مرموقة في حزب الحياة الممنوع والمعراض/٢٠، ومن التنبؤ صورة كثيرة لما تعقده السّاردة من المقارنات بين(الآليين والبشر) وبين(الماضي والحاضر).

وبتتبع كلام السّاردة عن **المخابرات** نجده مرتبطًا بحديث (باسل) عنها؛ إذ هي التي عرّفت (باسل) عن تفاصيل كاملة عن صاحبة جسده الجديد، وساهمت علاقات أخرى له، إضافة إلى مساهمة مصالح مشتركة في تلبية طلبه، مع كثير من فضائح وتجاوزات مسكوت عنها، وكثير من إدارات بشرية فاسدة في إزاء إدارات آلية صعبة المراس وصعبة الانقياد للانحراف"/٦١.

ويلفت انتباه حديث السّاردة عن **الآلة** بوصفها لحكاية الآلة التي ارتبطت سردا ووصفا بـ (الطبيب المساعد الآلي) وظهر هذا الطبيب في وقت مبكر من (زمن الرواية) وهو الذي قرّر إجراء العملية لـ (باسل) ونقد دماغه إلى جسد (شمس) والبقاء على حياته، وإعادة الحياة إليها، وساهم في إقناعه بذلك بمنطق ما يجري في مجرة الكوكب الذي يعيش فوقه شخوص الرواية عام ٣٠١٠م.

وتقوم الرواية على عقد مقارنة بين (**الآليين والبشر**)، وتكرر السّاردة القول بأن الآليين بعيدين عن (الانحراف)، و(الفساد)، وأن مزاجهم (صعب المراس) و"من شبه المستحيل زحزحتهم عن مواقفهم وقراراتهم"/٦١، وفي لفتة لهذه المقارنة، تقول السّادرة على لسان بطل روايتها (باسل) إنه لولا ارتباطه بالبشر الفاسدين كثيري الفضائح والتجاوزات ما كان له أن يعرف كثيراً من المعلومات عن (شمس) وأن الأمر لو كان متعلقاً بالآليين لكان أكثر صعوبة/٦١، وتذكر السّاردة نعت (الآلي) وما يتولد عنها من اشتقاقات، مثل(الآلات وآلية وآلات) غير مرة، ونعنى الآن بنعت (الآلي)؛ لأنه شخصية تظهر أول الأمر مع منعوت (الطبيب المساعد)، حين قالت السّاردة: "تدخل الطبيب المساعد الآلي"/٤٤، وذلك لدى استغراب (باسل) مما جرى له، ثم تكرر ظهورها مع شخصية أخرى هي (صديق – باسل – الآلي) الذي ساعده وبحث له عن (مرض الحمل – كما كان يسميه باسل) بين الحزم المعلوماتية السرية والمنتديات التراثية الإشعاعيّة والمتحف الكونيّ ووجد أنه "حالة منقرضة للشكل التقليدي السائد في الألفيات الماضية للتّناسل البشريّ"/٦٣، ونلخصه في الترسيمة التالية:

نعوت البشر	**نعوت الآليين**
أصحاب فضائح	صعبو المراس
أصحاب تجاوزات	لا يتزحزحون عن مواقفهم وقراراتهم
إداراتهم فاسدة	إداراتهم صعبة الانقياد للانحراف

أما مشاهد **التنبؤ** في الرواية فعلى نوعين هما (التنبؤ المباشر والتنبؤ غير المباشر)، أما التنبؤ المباشر فهو حدث وحيد تنبأت به (شمس) لحياتها، وهو قولها: "أنا لا أموت بسهولة"/١٧٠، وهذا ما حصل معها فعلا حين بقي جسدها حيًّا وإن كان بدماغ (باسل).

أما التنبؤ غير المباشر فجاء في تصوير الساردة لأحداث مستقبلية تتناسب مع التطور التقني الذي نعيش تسارعه كلّ يوم، مثل اختراع (بنك التخصيب الكوني)/٦٤، وعمليات(تعديل جنس الجنين))/٦٥ ومن مظاهر سرد السّاردة للتنبؤ ما تغلفه بغلاف لغة (المقارنات)، ويمكن أن ندرسها لسانيًّا من خلال تتبع نعوت واصفة إما وهي تقارن بين طرفين كما صنعت في المقارنة بين البشر والآليين، وإما وهي تقدم نعوتًا واصفة لماضٍ ذهب، ونعوتًا أخرى تصف حاضرًا آليًّا جديدًا تتنبأ به السّاردة، كما تظهره الترسيمة التالية:

الماضي	زمن ٣٠١٠م
لا شيء موجود مما في قائمة ٣٠١٠م	شوارع عمومية ضوئية سريعة
	مكتبات إلكترونية
	متحف كوني متحرك
	قوائم تراثية ممغنطة
	حزم معلوماتية سرية
	منتديات تراثية إشعاعية

ونقرأ مضمون **الدعوة إلى الكتابة والقراءة** من خلال كشف (باسل) لمذكرات (شمس) من خلال ملفات المخابرات السرية، ورغبته في الاكتشاف

أكثر ففتحها وقرأها، فتركز السّاردة على أهمية القراءة في قولها على لسان (باسل) ويشير إلى (شمس): "هذا ملخص ما قرأته عن شخصيتها"/٦٥، ثم تتكلم السّاردة بلغتها واصفة فعل (باسل) تجاه مذكرات (شمس) بأسلوب نعتيّ مفرد حشو: " يقرأ بنفس عميق"/٦٥، وتتابع السّاردة دعوتها إلى الكتابة، رغم تساؤلها عمن يقرأ تلك السير! قائلة: " أما زال هناك بشر يفكرون في كتابة سيرهم الشخصية ويومياتهم؟! ولمن يكتبونها؟ ولماذا؟"/٧٠، وتكررت إشارة الساردة إلى السيرة ونعتتها بـ"المتمردة"/١١٢، وقالت عن بطلتها(شمس) إنها "تكتب رواية متمردة"/١١٣، في غير موضع، ونسبت تمردها إلى تطويل شعرها و" الاحتفاظ به مسترسلا، يتحرك كما يهوى، ويطير أنى شاء"/١١٢، وكثيراً ما يرتبط حديث الساردة عن سيرتها بـ"المجتمع، والحكومة، والمخابرات، والعمل والأصدقاء، ووالديها، ونفسها"/١١٢.

ومن المضامين المختفية وراء كلمات الساردة مضمون(الموت)، وجاء ذلك في سرد كون (شمس) أصبحَتَ "تاريخاً منسيًّا"/١٢٠؛ بعد أن تمّ نقل دماغ (باسل) إليها، ولكن العملية التي أجارها الطبيب الآلي أعادها إلى الحياة، وكأنها تحدت الموت وغلبته فحياتها لم ترتبط بزوال دماغها، وكأن فناء جسد (باسل) وبقاء دماغه حيًّا، جاء لينقذ جسد(شمس) في زرع دماغه بها، الأمر الذي أعاده وأعادها إلى الحياة وأبقى على حياة جنينها(ورد)، وكانت (شمس) "تهزأ من الموت وتستخف بسلطانه"، وتسمي نفسها "امرأة الحياة لا الموت"/١٦٩.

وهذا صراع (الموت والحياة) الصراع الأزلي منذ خلق الإنسان. اقرأ قول الساردة على لسان البطل (باسل) وهو يقنع نفسه بأن لا مشكلة من زرع دماغه في جسد أنثى: "الأطباء أكدوا له أن هذا الجسد الأنثوي المنسرح في أحضان الموت بابتسامة قرمزية مترعة بالسلام والرضا وبشيء آخر لا يعرف له اسمًا أو لونًا أو صفة هو الجسد الوحيد الملائم جينيًّا وأنسجة وخلايا لجسده.."/٢٦.

ومن مضامين رواية أعشقني (الحكمة) وهي عمود من أعمدة الرواية بشكل عام، ولكننا نعني تلك الحكمة المذكورة نصًّا وموجودة بين خبايا ألفاظ الساردة، وأكثرها ترد على لسان البطل (باسل) فتارة وقد غار من كلمات العشق التي كتبتها (شمس) عن (خالد)، فقال حكمتين الأولى: "فالرجل لا يسعده أن يعترف بسحر رجل غيره"/١٣٣، والثانية: "لا قيمة لرجل لم تكتب امرأة عظيمة رسالة عشق له"/١٣٥.

....................❖❖❖❖❖ ....

انطباعات أوليّة عن رواية (أَذرَكَهَا النّسيان) للدكتورة سناء الشعلان

بقلم: عباس داخل حسن *

"كتابة الرّواية طقس شبيه بعرض (استربيتز) مثل الفتاة التي تحرّر نفسها من ملابسها تحت أضواء الخشبة العارية من الخجل، وتعرض مفاتنها السّريّة واحداً تلو الآخر ؛ يعري الكاتب أيضاً ذاته الحميميّة أمام جمهور رواياته، لكن هناك بالطّبع اختلافات؛ فالذي يعرضه الرّاوي من ذاته ليست مفاتنه السّاحرة مثل الفتاة، لكنّه يكشف بدلاً منها الشّياطين التي تسيطر عليه، حنينه، أو ذنبه، وأحياناً استياؤه.

" اختلاف آخر هو أنّه أثناء عرض (الاستربيتز) تكون الفتاة مرتدية ملابسها أوّلاً، ثم تتعرّى نهائيّاً، وفي حالة الرّاوية ينعكس المسار، ففي البداية يكون الكاتب عارياً، وفي النّهاية مرتدياً ملابسه " الرّوائيّ : ماريو فارغاس يوسا

صدرت في العاصمة الأردنية –عمان رواية (أَذرَكَهَا النّسيان) عن دار أمواج للنّشر والتّوزيع للرّوائيّة د. سناء الشعلان، وهي الرّواية الرّابعة لها على التّوالي، بعد رواياتها "السقوط في الشّمس " عام ٢٠٠٥م والحائزة على جائزة صلاح الدّين الأيوبيّ الأردنيّة، ورواية " أعشقني" الحائزة على جائزة دبي للثّقافة والإبداع ٢٠١٠-٢٠١١م، وأخيراً وليس آخراً رواية " أصدقاء ديمة" لليافعين الحائزة على جائزة كتارا للرّواية العربيّة في دورتها الرّابعة ٢-٢٠١٨م.

---

* أديب وناقد من فنلندا.

أَدْرَكَهَا النّسيان رواية تنتمي لتيار الرّواية الجديدة ولعالمها الخاصّ متخذة من التّجريب السّرديّ مقترناً بعيداً عن الالتزام بالأساليب والمعايير المحدّدة أو القوالب النّمطية للحكاية، جاءت وفق التّحولات البنيويّة التي يعرفها جنس الرّواية الجديدة والمفارقات التي تقوم عليها المستمدة من مفارقات الواقع الموضوعيّ المعيش، لكن باستعلاء لغة السّرد على الواقع " إنّ الرّواية الجديدة في وسعها نقل تجربة الواقع انطلاقاً من التّجربة الرّوائيّة، وجعل هذه الأخيرة ذات طابع ذاتيّ من حيث الجوهر، ولكنّها تعبّر عن أشياء موضوعيّة "١

النّجاح الباهر الذي يُذكر لهذه الرّواية أنّها مكتوبة بنمط السّرد المتقطّع من دون الاعتماد على التّسلسل المنطقي للأحداث، فبدأ السّارد القصّة من نهايتها، وجعل البداية هي الخاتمة.

وهذا مظهر عبقريّ بحقّ في التّشكيل السّرديّ للرّواية، فلو غيرّنا ترتيب الفصول لما انهارت البنية السّرديّة للرّواية، وهذا التّشظي جاء متناغماً مع بنية النّشاط السّرديّ نفسه وبوعي وقصديّة وفق تخيل سرديّ بارع؛ لتدع القارئ يشارك في تركيب العمل الرّوائيّ من جديد، وينتج نصّه المؤول بوصفه قارئاً ضمنيّاً يشكّل رؤيته وهويته الرّوائيّة.

إنّ الرّواية " لم تعد تعني جملة القواعد والقوانين الرّوائيّة ولا مجموعة من الطّرق الفنيّة التي تحدّد هذا الجنس الأدبيّ وشروطه، وإنّما أصبحت الرّواية بناء يحدث الآن، وكياناً ينشأ لحظة تشكله، إن لم نقل لحظة ينهض القارئ بأعباء القراءة وجوداً تحدّد هويته الرّوائيّة من داخل مخزوناته نفسه، وليس من خلال موقفنا المسبق عن الرّواية".٢

هذه الرّواية تحكي عن معاناة " بهاء" بطلة الرّواية في حياتها الصّعبة في ظلّ فقرها ويتمها، ثم تعرض تجارب حياتها في مواجهة مرض السّرطان الذي أصاب دماغها، وبدأ يأكل ذاكرتها بالتّزامن بالتقائها بالصّدفة بحبيبها الضّائع " الضّحّاك" الذي يقرّر أن يقف إلى جانبها في أزمتها بعد أن بلغ السّرطان مبلغه، وأكل جسدها، ودبّ في دماغها.

وتتوالى أحداث الرّواية ضمن أزمان استرجاعيّة واستشرافيّة متداخلة مقدّمة لنا نسيجاً سردياً كاملاً يضمّ البطلين وحياتهما الملتبسة المتداخلة التي تكشف عن تجربتهم الإنسانيّة، بقدر ما تكشف عن التّجربة الإنسانيّة الجمعيّة في قطبي العالم العربيّ والعالم الغربيّ. إنّها رواية كوزموبوليتانيّة بالاتّجاهين السّلبيّ والايجابيّ في تشكيل المجتمع الرّوائيّ وتشاركه.

جاء عنوان رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) من خلاصة وعي الكاتب الذي يتبنى مبدأ جمالياً يقوم على المفارقة، ويخضعها لأسس فكريّة، ويتمثّلها تمثّلاً كلياً.

إنّ العنوان يمثل العتبة الأولى واللافتة الدّلاليّة الأهمّ للنصّ السّرديّ، فجاء العنوان مفارقاً ومخاتلاً ومرتبطاً ارتباطاً وثيقاً وعضوياً بالنّصّ السّرديّ. (أَدْرَكَهَا النّسيان) عبارة تنطوي على مستويّات متعدّدة من المعنى الظّاهريّ المعجميّ.

المستوى الخارجي (لأَدْرَكَهَا النّسيان) بمعنى أصابها، أمّا المعنى الدّاخليّ أنقذها من المعاناة، ونجد في الغلاف الدّاخليّ للرّواية " حكاية امرأة أنقذها النّسيان من التّذكّر "، هذا مستوى آخر للمعنى.

في حقيقة الأمر هناك تذكّر وذاكرة، وهنا يجب التّوقف عند هذا التّضاد الخفي أو التّناقض والتّمثيل الدّلاليّ المتناقض "الانزياح"، ومغادرة الكلمة

(أدركها) لمعناها الأول لتنتج لنا مفاهيم ودلالات أخرى، والنّسيان ثيمة تعالقيّة في النّصّ الرّوائيّ على امتداد الفصول التي عنونتها الرّوائيّة بترقيم النّسيان على امتداد فصول الرّواية الثّلاثين.

ونحن نحتاج إلى تفكيك دلاليّ للعنوان (أَدْرَكَهَا النّسيان) ؛ فإنّ الإدراك بالنّسبة لحركة العلامة، هو الانتقال من التّمثّل للتّمثيل والواسطة، هو الاستيعاب بعيداً عن اللّغة المعجميّة التي تمثّل سطح المفاهيم، ولا تعيد إنتاجها، لكن في الأدب الأمر مختلف جذريّاً؛ فالإدراك أصبح بنية عارية، غادرت إدراكها الأوّل من خلال إنتاج مفاهيم ودلالات كشفت عن النّصّ الرّوائيّ، وكذلك كلمة نسيان عندما نراجعها في المعجم اللّغويّ سنجد لها معنى تمثيليّاً، وهو المعنى المتداول، لكن عندما تدخل الكلمة في التّمثيل ستغادر تموضعها الأوّل، وتحمل ذاكرة جديدة بعيداً عن حركيّة العلامة التي تشير إليها أو داخلها.

النّسيان عند بول ريكور هو الاستيهام، أو بمعنى آخر إنّ الذّاكرة المشوبة بالنّسيان هي من تخلق عوالم الميثولوجيا للعلامة.

وعندما نضع كلمة النّسيان بمقارنة التّذكّر نجد الذّاكرة جمعيّة والنّسيان فعل فرديّ النّسيان هو فعل الإبداع والكتابة على المحو، كما فعلت بطلة الرّواية "بهاء"، أمّا التّذكّر فهو فعل جمعيّ لمحيطها الاجتماعيّ " رغم أنّ الاختلاف مميّز بقوة بين الذّاكرة الفرديّة وبين الذّاكرة الجماعيّة، لكن العلاقة حميميّة ومحايثة، وكذلك فإن هذين النّوعين من الذّاكرة يتداخلان"٢

من هنا أصبحت (أَدْرَكَهَا النّسيان) هي المدونة الخاصّة بالبطلة من خلال مذكّراتها المكتوبة "الكتابة ضد النّسيان" التي يقرأها عليها حبيبها " الضحاك"، وهي خائرة جسديّاً بعد أن دبّ السّرطان في مخّ "بهاء"، وهي من تعدّه أرحم من شناعات العابرين على جسدها من الرّجال من كلّ الأعراق والاثنيّات الذين استباحوها بحيل وذرائع شتى مثّلت الجانب الخفي لممارسات الجندر والسّلطات الغاشمة تحت مسميّات وشعارات شتى لازالتْ تتسلط على مجتمعاتنا، وقد كشفت الرّوائيّة فعلاً عن شياطينها، وعرّت الوجه الآخر من الإنسان المعاصر والعطب الذي أصاب المجتمع، وعبّرت عن استيائها من الفضائح المخيفة والمرعبة التي يمارسها بنو البشر على أبناء جلدتهم بدءاً من الاغتصاب الذي يمارسه معلّم دار الأيتام الذي كان بمثابة مسلخ للإناث "عاملات ونزيلات – قاصرات وبالغات" وهو المكان الذي قذفت الأقدار بـ"بهاء- والضّحّاك" فيه بطلا الرّواية، ليتعرّف أحدهما على الآخر فيه، ويعيشان القلق والحرمان والإذلال، حتى يبدو العالم لهما كميتم كبير موجع.

كانت مديرة الميتم تمارس سلطتها الغاشمة، وتخضع الجميع لملك يمينها، ولا تتورع عن ارتكاب أبشع الممارسات دون أن يرف لها رمش.

ومن ثم تتوالى هذه الممارسات على " بهاء" بطرق حربائيّة شتى، وتمارس البغاء من أجل البقاء على قيد الحياة، وتتحمّل كلّ سخام وقذارة الرّجال الذين واقعتهم أو واقعوها.

هنا نجد المفارقة السّرديّة ؛ إذ تعكس صراع الحياة ومفارقات الواقع الإنسانيّ الرّث والمتساقط والمهلهل. وهنا كشف الخطاب المفارق عن استحضار الدّوافع المتضادّة من أجل تحقيق وضع متوازن في الحياة. وسرديّاً تلعب المفارقة وظيفة

تقوم على الصّراع بين الذّات والموضوع، وبين المتصوّر والمألوف، والخارج والدّاخل والواقعيّ والمتخيّل.

لهذا إنّ رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) هي خطاب محرّض على الوعي الضّدي، ويبدو منقسماً باستمرار نتيجة مجموعة التّضادات والمفارقات الموجودة والقائم عليها الواقع وعلاقات المجتمع الإنسانيّ، لكن يبقى لكلّ قارئ نصيب من الدّهشة في الوصول إلى المعنى الخفي الذي غالباً ما يكون" المعنى الضّد، وليس مجرد وسيلة بلاغيّة أو أسلوبيّة، وإنّما تفضح لتكشف، وتهدم لتبني، وتشكك لتؤّكد ".

وهذا كلّه يتوقّف على إعادة قراءته للواقع السّرديّ في ضوء خبرته ومعرفته الجماليّة ومقدار تمتّعه بمساعدة اللّغة الشّعريّة التي أضفت على السّرد الرّوائيّ خطاباً أدبيّاً يمثّل منظومة من الدّوال والمداليل.

وهنا تبدأ الإزاحة باتجّاه المعنى الشّعريّ بعيداً عن التّقريريّة بأنّ " اللّغة كما تعرف لا تقتصر على الألفاظ وحدها، إنّما هناك أمور أخرى مشتركة مع الألفاظ لإحداث لغة صالحة للبناء الفنيّ الرّوائيّ، وأوّل هذه الأمور هي طريقة تركيب الألفاظ، ووضعها في نظام معين بحيث تؤدّي الفكرة التي يرومها الأديب، وبذلك تصبح الكتابة الرّوائيّة كتابة شعريّة تضفي على اللّغة الرّوائيّة طابعاً جماليّاً، فتنتقل اللّغة من وظيفتها التّوصيليّة إلى مجال الرّمز والإيحاء "٣

في مقال سابق تحدّثت بتفصيل أكثر عن اللّغة المعياريّة التي تتسم بها الأعمال الرّوائيّة لـ د. سناء الشعلان، ومعروف عنها التّمكّن اللّغويّ، واهتمامها المتميّز بهندسة نصوصها، إضافة إلى أنّها تدريسيّة للأدب الحديث في الجامعة

الأردنيـة، وتمـارس تـدريس الأدب الحـديث ومهـارات التّواصـل واللّغـة، وهـذا منحها دراية وقوّة لغويّة غير متوفّرة عند الكثيرين من كتاب السّرد والقصّة، فكانـت أعمالهـا مكتوبـة بلغـة شـعريّة جليّـة للعيـان، وتتـوافر فيهـا خصـائص سـلامة النّحـو والبلاغـة " إنّ قيمـة العمـل الشّـعريّ لا تكمـن في مـدى كونـه "واقعيّاً" أو "حقيقيّاً" أو لأنّه "يمثّل" أو "يعكس"، وإنّما تكمن في مدى قدرته على جعـل اللّغـة تقـول أكثـر ممّـا تقولـه عـادة، أيّ خلـق علاقـات جديـدة بـين اللّغـة والعالم، وبين الإنسان والعالم "٤

(أَدْرَكَهَـا النّسـيان) روايـة متداخلـة الأزمـان والأمـاكن ضـمن بُنـى سـرديّة متداخلـة؛فهي مـزيج متجـانس ومتـداخل بـين روايـة وسـيرة ونصـوص نثريّـة ونصـوص شـعريّة مسـاندة، فجـاءت نجـوم أوراق (الأوريغـامي) اسـتهلالات افتتاحيّة لفصول الرّواية لا تقل عن العناوين الفرعيّة، مثل توظيف جماليّ وإجرائيّ.

أعتقد أنّ الرّوائيّة كانت على قصديّة بهذه المتعاليات النّصيّة الموازيـة، وكـلّ العتبات المصاحبة في الرّواية لعبت دوراً مهمّاً كصيّاغات يعيدها القارئ حسب آليّـة التّأويـل لديـه، والأمـر المهـمّ أنّهـا تفـتح أفـق التّوقّـع المسـتمر، وتكشـف عنـد القارئ المسؤول الدّلالات الوسيطة بينه وبين المعنى المضمر.

فاسـتهلالات نجـوم (الأوريغـامي) كـانت تمثـلّ أحـد أنـواع الخطـاب المنطـوي علـى جمـال اللّغـة وجاذبيـة البنـاء وفـق معمـار الرّوايـة بأسـلوب متفـرّد، وأثـارت رؤىً أو رسائل افتتاحيّة لكل فصل من فصول الرّواية، على الرّغم من أنّها تكتب لتنتظر محوها على حدّ قول "جاك دريدا" في مؤلّفه "التفكيكيّة" ؛ الأفضل لها أن تنسى، لكن هذا النّسيان لا يكون كليّاً؛ فهو يبقى على أثره، ليلعب دورا متميّزاً، وهـو تقـديم وتقدمـه الـنّص لجعلـه مرئيّـاً قبـل أن يكـون مقـروءاً. وقـد شـكلّت

العتبات الموازية للنّص إضاءات للمتن الرّوائـيّ ومسلكاً إغوائيّاً وجماليّاً محفزّاً للقارئ.

رواية (أَدْرَكَهَا النّسيان) هي رواية متعدّدة الأصوات "بوليفونيّة"، فتعدّدت الرّؤى الأيدلوجيّة والشّخصيّات والأساليب والمنظورات السّرديّة، أي أنّها متحرّرة من المنظور واللّغة والأسلوب؛بمعنى آخر أنّها متحرّرة من سلطة المؤلّف.

وتُروى على لسان أكثر من راوٍ، حيث هناك الرّاوي العليم الذي يروي من زاوية الحدث إلى جانب الرّاوية الجزئيّة " باربرا" التي تقوم بدور سرديّ للرّاوي العليم في هذه الوظيفة، أمّا الرّاوي البطل" ضحّاك" والرّاوية البطلة " بهاء" فهما يتناوبان على لعب السّرد ضمن أزمان متداخلة.

وكشفت الرّوائيّة عن شياطين الخيال، وتعري المسكوت عنه، والمخفي قسرا في الذّاكرة الجمعيّة للمجتمع الإنسانيّ المتنوّع والمعطوب من الدّاخل.

الرّواية هي رواية الصّراعات المطلقة بين عناصرها المختلفة؛ فهناك صراع على مستوى الزّمان والمكان والشّخوص والحبكات، وتلعب تقنيّات السّرد وتنويعاتها أدواراً مختلفة ومتباينة في خلق الحدث الذي يتوزّع على أزمان الاستشراف والاستدعاء والاسترجاع كتقنية من خلال مذكّرات " بهاء" المكتوبة على ورق الأوريغامي " نجوم الأوريغامي" التي يقرؤها " الضّحّاك"، وهنا قلب لمقولة الكتابة ذكر والحكي أنثى ؛ فـ" بهاء" هي من كتبت مذكرّاتها و " الضّحّاك " يقرؤها؛ إنّه انقلاب شهرزاديّ، ودلالة انقلابيّة على صورة الجندر التي تسيطر علينا دون مسوّغ، وإنّ المجتمع لا يكتفي بمنح

السّلطات للذّكور فقط، بل أوصلوا الذّكور إلى الهيمنة على سلطة الكتابة، وهنا تمثّل آخر لفكرة المسكوت عنه ضمنتها الرّواية بالإيحاء.

والرّواية مخترقة لتعين الزّمان والمكان في حالة إغفال مقصودة لتعينهما؛ من أجل تعميم التّجربة الإنسانيّة، وتوزيعها على الإنسانيّة كاملة، وذلك عبر رصد ستين سنة من عمر بطلي الرّواية " الضّحّاك" و" بهاء"، وهي فترة زمنيّة محمّلة بتجارب إنسانيّة ومخاضات تاريخيّة عربيّة مهمّة.

وهنا ترسيخ لتعريف السّرد على أنّه تجربة زمنيّة مدركة، أو كما يقول بول ريكور : إنّ كلّ تصوير سرديّ يتضمّن بالضّرورة إعادة تشكيل تجربتنا الزّمنيّة. وأيّاً كان المعمار الشّكليّ للسّرد، فهو نتاج الزّمن الذي يشكّل بنية الرّواية.

والزّمن في(أَدْرَكَهَا النّسيان) زمن نفسيّ لا اصطلاحيّ، أي أنّه زمن إدراكيّ متعدّد الأبعاد، ويرتبط بتجارب وعواطف أبطال الرّواية، وطبقاً لنظريّة " جيرار جينيت " يعتبر الزّمن ما تحمله الرّواية بالوعي الخاصّ بالزّمن متضمّناً زمن الحكي والمحكي والقراءة، " إنّ طريقة بناء الزّمن في النّص الرّوائيّ تكشف تشكيل بنية النّصّ، والتّقنيّات المستخدمة في البناء، وبالتّالي يرتبط شكل النّصّ الرّوائيّ ارتباطاً وثيقاً بمعالجة الزّمن الرّوائيّ، يعني بلورة بنية النّصّ" ٥

إذن الزّمن في (أَدْرَكَهَا النّسيان) اتّخذ أشكالاً عديدة وفقاً للأحداث وحركة الشّخوص، وأخيراً ما زال العالم الذي يعيد السّرد تصويره عالماً زمنيّاً، فإنّ السّؤال الذي يثار حول مدى المعونة التي نتوقعها من تأويليّة الزّمن المرويّ من ظاهرية الزّمن"٦

ومازال أنّ الزّمان والمكان هما عنصرا الوجود المتلازمان، وأساسا الوجود، فإن الزّمان والمكان هما عنصران رئيسان في تشكيل النّصّ وحركة الأشخاص والأحداث، وعليه يصبح النّصّ الرّوائيّ مستقلاً عن الواقع، وله حياته.

في هذه الرّواية "يتخذ المكان دلالته التّاريخيّة والسّياسيّة من خلال الأفعال وتشابك العلاقات، وهو يتّخذ قيمته الكبرى من خلال علاقته بالشّخصيّة" ٧

إنّ ما ينتج بين الشّخوص من علاقات تنطبق ذات الرّؤية على علاقة الشّخوص بالفضاء السّرديّ ومحتوياته تلون رؤية الكاتب، أيّ أنّها تتضمّن التّصوّرات المكانيّة والزّمانيّة للحكاية.

إنّ الفضاء الرّوائيّ هو أكثر من مجموع الأمكنة الموصوفة، وهو يتحدّد بالمكان في زمان محدّد، فالفضاء الرّوائيّ يتكوّن من الزّمن الرّوائيّ والمكان الرّوائيّ.

" الفضاء الرّوائيّ ينشأ من خلال وجهات نظر متعدّدة؛لأنّه يُعاش على مستويات متعدّدة، منها الرّاوي بوصفه كائناً مشخّصاً وتخيليّاً أساساً، من خلال اللّغة التي يستلمها الرّوائيّ لتحديد المكان والزّمان والشّخصيّات التي تحتويها أحداث الرّواية، والقارئ الذي يدرج بدوره وجهة نظره "٨

وهذه الرّواية تقدّم ذلك ضمن دائرة شخصيّة ضيّقة تنحصر في حكاية الحبّ والفراق التي جمعت بطلي القصّة على المستوى الظّاهريّ، في حين أنّ البنية الدّاخليّة التي تحمل المعنى الغائب للرّواية هي تقدّم مشاهد زمنيّة وتاريخيّة للمنطقة العربيّة وللإنسان العربيّ ضمن منظومة كبيرة من العلاقات وحركاتها.

والرّواية قائمة كلّها على تقنيّة القطع السّينمائيّ، حيث هناك مشهديّة الحدث بشكل اللّقطة السّينمائيّة.

(أَدْرَكَهَا النّسيان) رواية الإثارة والدهشة والإبهار على الرّغم من أجوائها الكابوسيّة والانتهاكات التي اعترت حياة بطلي الرّواية، وتعريتها هشاشة عالمنا الإنسانيّ المخادع والمكايد والأنانيّ.

(أَدْرَكَهَا النّسيان) رواية حبّ وانسحاق مصائر واغتراب وحرمان وضحايا حروب معلنة وخفية وبوح ؛ "والبوح مثل العري لا يكون إلاّ أمام الذّات أو توأمها" كما قالت " بهاء" في هذه الرّواية.

و في الرّواية كلّ عوامل النّجاح الذّاتيّة والموضوعيّة، والأمر المهّم فنيّاً هو أنّها مثّلت شكلاً جديداً ضمن تيار الرّواية الجديدة في المشهد الرّوائيّ العربيّ الحالي، وتحتاج قراءات متعدّدة، وأنا متيقّن من أنّها ستنال استحقاقها الإبداعيّ من القرّاء والمهتميّن بالرّواية العربيّة.

الإحالات:

١. أدركها النسيان:د. سناء الشعلان، ط١، أمواج للنشر والتوزيع، الأردن، عمان، ٢٠١٨
٢. التّجريب في الرّواية العربيّة، تأليف خليفة عليوي، الدّار التّونسيّة للكتاب، ٢٠١٢ ط١
٣. دلالات الفضاء الرّوائيّ في ظل معالم السّيميائيّة، أطروحة دكتوراة، د. عبدالله توام، جامعة أحمد بن بله، وهران ٢٠١٥

٤. الرّواية الجديدة والواقع مجموعة كتاب ترجمة سعيد بنحدو، كتاب الدّوحة، العدد ٩١
٥. الرّواية العربيّة الحديثة، محمد الباردي، دار الحوار، اللاذقيّة — سوريا، ط١ ص٢٣٢
٦. الزّمان والسّرد والحبكة، جزء١، تأليف بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتّحدة، بيروت ٢٠٠٦ ط١
٧. الزمّن في الرّواية العربية، مها حسن القصراوي، المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، بيروت، لبنان، ط١
٨. سياسة الشّعر - أدونيس، دار الآداب البيروتيّة، ١٩٨٥م، ط١
٩. شعرية القبح في رواية " تفكك " لرشيد بوجدر دراسة تحليليّ- أ. ليلى بوعكاز، مجلة الأثر الجزائريّة (العدد٢١) ديسمبر ٢٠١٤م

...................❖❖❖❖❖ ....

رواية الخيال العلميّ بين فلسفة العتبات النّصيّة والتّواصليّة الاجتماعيّة رواية (أعشقني) لسناء الشعلان مثالاً

بقلم: أ. د. عواد كاظم الغزي*

اتّسع مفهوم النّص في العصر الحديث بعد الإمساك بالعلاقات التي تربط بين أجزائه، وكشف النّقد الحديث عن الجدل الدّائر بين طبقات النّص ومكوناته الدّاخليّة والمحيطة؛ فقد تبنى كلود دوشي، وجود ديو، وفايب لوجان، وم. مارتان بالتار البحث في حواشي النّص وأهدابه، وكلّ ما يتحكّم بفعل القراءة حتى استوت جهودهم نظريّة على يد (جيرار جينيت) في مشروعه النّقديّ (معمار النّص ١٩٧٩)، و (المدخل إلى جامع النّص)، انتقل فيه من شعريّة النّص إلى شعريّة المناص في كتابه (عتبات ١٩٨٧)، إذ جعل العتبات ملحقات نصّيّة على قسمين نطؤها قبل ولوج النّص، ويتقاسمها (مناص النّاشر)، ويكتنف المناص النّشريّ المحيط والفوقيّ الخاصّ بالإشهار، وجلادة الغلاف والحجم والسّلسلة، (ومناص المؤلّف)، ويقوم على النّص التّأليفيّ المحيط، والنّصّ التّأليفيّ الفوقيّ.

ويرى النّقاد الغربيون إن العتبات تسهم في ضخ طاقة سردية كثيفة تعمل على تغذية انتظار القارئ قبل ولوجه عالم النص، ولكل عتبة وظيفة، ولايمكن أن تكون بريئة في تركيبها إذ تتكلف بوظيفة التعيين الجنسي للنص، وتحديد مضمونه وقصديته، وتؤدي بالقارئ إلى العبور خارج النص، ووظيفة تسمية النص، والإخبار عنه.

---

* جامعة ذي قار / العراق.

وتعد رواية (أعشقني) للروائية سناء الشعلان إحدى روايات الخيال العلمي إذ تستبطن الرواية كثيرا من العتبات النصية الخارجية والداخلية، الإشارية والنصية، بل إن الروائية قد تميل إلى تكرير بعض العتبات مع تغير مضامينها، ومن ثم فإنها جعلت الرواية في ثمانية فصول، تتصدر كل فصل عتبة نصية تؤدي وظيفة العنوان من جهة، ووظيفة الإحالة على الخيال من جهة أخرى، فكانت العنوانات الفرعية تهيمن على أبعاد ثمانية، ولاريب أن تتفرع تلك العنوانات إلى عنوانات داخلية، ونحاول في هذه الدراسة أن نكشف عن البعد الدلالي للعتبات وأثره في تشكيل الصوغ السردي زمانيا ومكانيا، وماهي العلاقة النصية الرابطة بين التشجير العنواني للرواية، وأهمية العتبات في الاستدلال على العنوان والولوج بوساطته إلى المتن السردي الروائي.

البحث: اتسع مفهوم النص في الدراسات الحديثة، وصار النص معمارا تتراتب فيه البنية، وتتماسك أجزاؤها، وتتشكل الدلالة النهائية في كلية المتن، إذ توسع مفهوم النص ((بعد الوعي والتعرف على كل جزئيات النص، والامساك بالعلاقات التي تربط بين النصوص مع بعضها بعض)) (١)، ولما كانت الدلالة تستدعى من كلية النص فقد أصبح لزاما على النقاد استجلاء العلاقة بين داخل النص ومحيطة الخارجي، ذلك أن ((حدود كتاب من الكتب ليست واضحة بما فيه الكفاية، وغير متميزة بدقة، فخلف العنوان، والأسطر الأولى، والكلمات الأخيرة، وخلف بنيته الداخلية، وشكله الذي يضفي عليه نوعا من الاستدلالية والتميز، ثمة منظومة من الاحالات إلى كتب ونصوص، وجمل أخرى)) (٢).

ولاشك في أن احالات النص إلى محيطه يجعل من المحيط على درجة واحدة من الأهمية في البناء إذ صار مفهوم العتبة تدريجيا مكونا نصيا بنائيا له

خصائص ووظائف (٣)، وعدت متعاليات نصية تشكل معمار النص على يد جيرار جينيت الذي يعد رائد النقد الموجه للنصوص المحيطة، فقد قسم هاتيك العلاقات عبر النصية على خمسة أقسام، أولها التناصية ويراد بها حضور نص في داخل نص آخر (٤)، وثانيها النصية المحاذية أو المناص ويشمل على (العنوان، والعنوان التحتي، والمقدمات، واسم الكاتب، والتذييلات، والتنبيهات، والحواشي)، وأما ثالث الأقسام فهو النصية الواصفة أو الميتناص الذي يتحقق عبر العلاقة الرابطة بين نصين، ويسمى تعليقا، والقسم الرابع هو النصية الفوقية التي تتبلور في علاقة نص لاحق بنص سابق عليه، ومن ثم القسم الخامس الذي تجسده النصية الشاملة أو معمارية النص التي تتحقق غالبا في النوع الواحد شعرا أو مسرحية أو رواية (٥)

ولاشك في أن تلك العلاقات تقيم شبكة رامزة مابين النص وما حوله، وتربط سياقاته بدلالة واشية بأن ((مايقدمه النص من عتبات نصية، أو مفاتيح تأويلية رامزة قد تبدأ بالعنوان، وتمضي إلى المقدمات والأشكال والمقبوسات، وغيرها، مما يقتضي فحصه ومتابعة أثره، وعلى المؤول أن يعترف بأن ثمة سياقا تأويليا، مثلما أن هناك سياقا تأريخيا ونفسيا وسياسيا لكل نص)) (٦).

وبذلك فإن أي نص لايمكن أن يكون مفارقا للمصاحبات اللفظية، ومايحيط به ويعمل على انتاج معناه ودلالته، مما خلق مناصا يوازي شعرية النص، وقد قسمت تلك المناصات على نوعين، أولهما المناص النشري أو الافتتاحي (مناص الناشر) ويضم المناص النشري المحيط والفوقي الخاص بالإشهار (الغلاف، وكلمة الناشر، والإشهار، وجلادة الغلاف، والحجم، والسلسلة)، وهي من مهام الناشر , وأما القسم الثاني فهو مناص المؤلف،

ويضم النص التأليفي المحيط، والنص التأليفي الفوقي، وتلك النصوص ترتبط بالمؤلف مباشرة (٧).

وصار لزاما على القراءة النقدية أن تأخذ بتلك العتبات، لأنها جسور يصل بها المتلقي إلى بؤرة النص، ويمكن لها أن تحفزه على القراءة بنحو أفضل، إذ يقتضي الدخول إلى عالم المؤلف الاعتبار بحزمة ((من الطقوس ومجاوزة عدد من المنافذ، كالعنوان الفوقي، والعنوان التحتي، والتوطئة، والاهداء....... .. الخ، ولاتكون العودة إلى عالم الواقع إلا بعبور المخارج كالملاحق وغيرها من النصوص التي تذيل الكتاب)) (٨).

ولايمكن للمتلقي أن يتجاوز تلك العتبات، ذلك أنها ((تضخ طاقة سردية كثيفة، وخصبة من طبقات متن النص، وتعمل على تغذية وامداد أفق انتظار القارئ قبل ولوجه عالم النص المتخيل برؤية مسبقة)) (٩).

إن صيرورة العتبات لازمة قرائية واجراء في أفق القراءة، كلفها بوظائف نصية وقرائية، وقف عندها النقد الحديث، واستظهر احالاتها المرجعية، فكل عتبة ((تحمل دلالة ما، أو تضطلع بوظيفة من الوظائف، ولايمكن أن تكون بريئة من وضعها وتركيبها مادام يتعين عليها أن تواجه بياض الصفحة الأولى، وتعمل على تخفيف حدة التوتر الذي يعتري القارئ)) (١٠)، وكما أنها تؤدي وظيفة تواصلية بوصفها ((تمكن النص من الانفتاح على أبعاد دلالية تغني التركيب العام للنص الروائي، وأشكال كتابتها، بيد أن عتبات النص لايمكنها أن تكتسب أهميتها بمعزل عن طبيعة الخصوصية النصية، وبمعزل عن تصورات الكاتب للكتابة، واختياراتها التصنيفية)) (١١).

وقد حاول النقد الحديث أسلبة وظائف العتبات، وتقنينها بدلالات محددة، واختزالها بأنساق محدودة، فهي إما أن تكون ذا وظيفة تعيينية تجنيسية للنص، إذ تحدد جنس الكتابة بين الأنواع الأدبية، الرواية والقصة والشعر وغيرها، وإما أن تكون ذات وظيفة تحدد مضمون النص وقصديته، وغاية المؤلف منه بوساطة ربطها بالغلاف والعناوين الداخلية والخطاب النقدي، أو قد تكون العتبة ذات وظيفة تساعد القارئ على العبور من خارج النص إلى داخله، أي من اللانص أو الواقع الخارجي إلى النص بوصفه لحظة تخييل، وتشكل وظيفة تسمية النص ثيمة مهمة في وظائف العتبات، ذلك أن العنوان عتبة أساسية، ونصا مصغرا داخل نص كبير يحيل على اسم المؤلف، وقد تتكلف العتبات بالاخبار عن اسم المؤلف، ودار النشر، وتاريخ النشر، أو ثيمة قرائية أخرى، ومعنى آخر (١٢).

ولكننا لانعدم أن نجد وظائف أخرى للعتبات تتمحور في الوظيفة الجمالية، والوظيفة التداولية، إذ تسهم الوظيفتان في اظهار جمالية الاشهار التأليفي، واستمالة القارئ (١٣)، ولاريب في أن تكون بعض مسلمات التأليف عتبة ذات صلة سردية بالنص، فالخاتمة عتبة تتعالق بأفق القراءة مضمونيا ودلاليا، وتؤدي مهمة جمالية تظل واشية بمضمون الكتاب، وخلاصة أفكاره (١٤).

وسنحاول في هذه الدراسة الوقوف عند العتبات النصية في رواية (أعشقني) للروائية سناء الشعلان ، إذ تعد من روايات الخيال العلمي، وإن كانت سردية الخيال العلمي في الرواية غير مهيمنة على كلية متنها، ولكن التجنيس الحديث أدلج الرواية ضمن متون الخيال العلمي، ومن ثم استكناه الخيط الرابط بين مضامين الخيال العلمي والرؤية الذاتية للكاتبة، ومحاولتها الطوفان فوق الواقع وتقديم السرد برؤية فلسفية، وقد حشدت لذلك

تفريعات فصلية، واستهلال وحملت العتبات بحمولة دلالية تتواصل فيها مع الواقع المجتمعي من جهة، والخيال العلمي من جهة أخرى، ونحاول استظهار وظائف العتبات النصية النشرية والتأليفية (المحيطة والفوقية) التي تتمحور في الغلاف بوساطة الصورة واللون وعتبة التجنيس، وعتبة النشر، وعتبة الحوارات، وعتبة الشهادات، ومن ثم العتبات التأليفية المحيطة التي انتجها المؤلف من اسم وعنوان، وتصدير، واستهلال، وخاتمة.

إن الغلاف يعد الثيمة الأولى التي تستميل المتلقي نحو المتن، فهو دال بصري للوهلة الأولى بعد أن تجاوز ظهوره الكلاسيكي صوب ظهوره البصري الدال على ((مقاربة النص من حيث المبنى والفحوى والمنظور، لانه يشكل فضاء بصريا ودلاليا (١٥)، ولفضل مايحمله الغلاف من رموز وعلامات وايقونات تؤدي وظيفة افتتاح الفضاء الورقي، وتشكل مظهر الكتاب الخارجي (١٦)، واخضعت تلك الوظائف للنظريات الحديثة، ولاسيما السيمياء والتلقي، وصيرورتها علامات قرائية (١٧).

ويشي استقراء رواية (أعشقني) بوفرة العتبات النصية فيها ابتداء من الغلاف ((إذ وضعت فيها الكاتبة صورتها الشخصية بزينتها الرومانسية الصارخة عبر اللون الأحمر النائب الظاهر عن العاطفة، والصورة الشخصية تدشن المعنى بقافلة ذاتية أنثوية تستدرج الآخر منذ البدء)) (١٨)، ولاشك في أن ظهور الروائية بصورتها الشخصية الجميلة، ومن خلفها الظل بعيدا عن الترميز يعطي الرؤية السيميائية دلالة جديدة تقوم على الذاتية المهورة بالغموض، ويمكن لأول العتبات النشرية (الغلاف) أن يكون دالا نصيا على المتن، ذلك أن ((لوحة الغلاف تشكل جزءا مهما من نسيج الرواية ذاته)) (١٩)، فقد كانت الصورة الشخصية للكاتبة مكتفية باتجاه النظر

صوب المتلقي، ومتخذة من اللون الأحمر فضاء للصورة، وما تحيل عليه في أهمية ماسيأتي، وما ستقول، فتحشد القارئ للقادم من السرد، وتعلن خطورة المقروء، ومخالفته النسق السائد، وأما اتجاه النظر صوب القارئ، فإنه يحيل على التقابل والتحدي والانتباه، ومن ثم الاحالة على أنني أعي ماأقول، فتشابه ((الصورة بموضوعها الواقعي يجعل في الإمكان قراءة الصورة، أو فك رموزها قراءة تستفيد هي نفسها من الأسس التي تدخل في قراءة الموضوع نفسه)) (٢٠) ، فالذاتية تهيمن على فضاء الغلاف ((ولاسيما أن العنوان يدعم الواجهة عبر الجملة الفعلية الذاتية، حتى يجد القارئ نفسه أمام عتبة فنية ديناميكية تختزل الذات فقط)) (٢١)، مما يخلق تواصلا نسقيا بين الظهور الذاتي الاجتماعي للكاتبة والملفوظ الفعلي المكتنف بـ صيغة الأمر، فتتواصل الدلالة في الاحالة على المعشوق، وتغدو الكاتبة هي الفاعل في ثيمة الطلب (أعشقني)، والذات هي الناطقة بفعل العشق ((فعندما شرعت الكاتبة بهذه العنونة جعلت القارئ يبحث عن الهدف من الصيغة الفعلية المضارعة التي تكتنف فيها القول ليعود إلى الذات نفسها لتنبئ عن النرجسية الفردية)) (٢٢).

ويتصل هاتيك البوح الذاتي بالخيال العلمي عبر مفارقة موت جسد بطل الرواية (باسل المهري)، قائد حكومة مجرة التبانة، ولم يتبق منه إلا العقل، تزامنا مع موت البطلة (شمس)، مما دفع حكومة البطل إلى نقل عقله إلى جسد (شمس) المعارضة لحكومة درب التبانة بعد أن فارقت الحياة تحت التعذيب، وتأخذ المفارقة بعدا تضاديا في تماهي عقل البطل بجسد الأنثى عبر ثنائية الحاكم / المعارض، وثنائية الفكر / الانتماء عبر حاكم مجرة التبانة الملحدة، والمتبنية للحداثة الرافضة للتقليد، وحاملة التراث العقائدي، وزعامتها الوطنية، وصفتها النبوية، وهو صراع ثنائي فكري بين الحداثة الملحدة والسلفية العقائدية، ومن ثم يتواشج هذا الفعل في العتبات دلاليا مع

عتبات أخرى أثبتتها الكاتبة صراحة، وخلقت لها شخصية مغيبة هي شخصية خالد الذي يرتبط وجوديا بالبطلة (شمس)، ((خالد ليس خيالا، بل هو حقيقة، ولا يمكن أن يكون إلا حقيقة سناء)) (٢٣)، وأيضا ((خالد وأسئلة الانتظار... إلى متى تظل صامتا ياخالد، وأظل ألعب معك لعبة التخفي ؟ متى يعرف الجميع إنك حقيقة نابضة بالإحساس والجمال، والتلفت، والثورة، والصخب اللذيذ ؟ متى يرون ملامحك النبيلة ؟ ويسمعون كلماتك الندية ؟...... متى أقول للجميع إنك حقيقة راسخة في زمن الردة والريبة ؟ متى تعود بمواسم الفرح والحب، وجنى الحقيقة السابحة في الأزل ؟ خالد أنتظرك...... شمس وسناء)) (٢٤).

وما من شك في أن الكاتبة استثمرت الخيال العلمي المغيب لشخصية (خالد)، وأحدثت مقابلة بين (خالد) و (شمس)، أي بين انبعاث الحياة والوجود الخيالي، وربطت الكاتبة بين ذاتها والوجود الخيالي قبالة انبعاث الحياة، فاسهم (كاف المفعول به في انتظرك) بمرور الدلالة الاجتماعية من صورة الكاتبة في الغلاف عبر الفعل (أعشقني) إلى التماهي مع (شمس) في الانتظار، ومن ثم الطوفان عبر الخيال العلمي برفضها الخراب الألكتروني البشع، وصيرورتها نبية هذا العصر الألكتروني المقيت، وتقدم الكاتبة تواصلا اجتماعيا يتجسد في صيرورة البعد الخامس (الحب والعاطفة) شفرة الحياة.

وينصهر في ذلك الواقع والخيال العلمي والأدبي عبر ثيمة نوعية الملكية الفردية للملف، فأبطال الملف شمس، وسناء، وخالد، والأم نبية البعد الخامس، ومانحة الحب والعطاء، وحاملة راية الحب الخالد (٢٥)، ولكن الكاتبة لاتضع القارئ في دوامة، فعتبة التجنيس كفيلة بالالماح إلى ماهو في صدده، إذ تقع عينا القارئ في صورة الغلاف على عتبة التجنيس التي

تستدرجه إلى نوعية الأدب المقبل عليه، ويولد حلقة تواصلية تداولية، فتكمن دلالة التجنيس في الإخبار عن نوعية العمل الأدبي بوساطة التواثق بين الكاتبة والقارئ، وتمهد الكاتبة لديمومة الصلة مع المتلقي، فتقيم جسور الثقة، إذ يمكن للمتلقي في هاتيك العتبة معرفة منتج الكتاب، وناشره، ومموله، وتحديد أهمية الرواية، فهي عتبة إشهارية (٢٦)، إذ تضمنت تلك العتبة صدور الرواية في بلد إقامة الكاتبة، وكما تضمنت توثيق آلية النشر والطباعة، وتقيدها في سجلات رسمية، فضلا عن المتداخلين وعنواناتهم في تصميم العتبات النشرية (٢٧).

ومن ثم تأتي عتبة التصدير لتؤدي مؤازرة ثانية بين متن الرواية بوصفها رواية خيال علمي، والثيمة الاجتماعية، وهي عتبة ملحقة بالنص إذ تتصدره وتكون أول صفحة من النص تلي الإهداء، وتسبق الاستهلال (٢٨)، ويتمظهر التصدير في شكل من أشكال التناص إذ تقتبس الكاتبة نصوصا مقتطعة من سياقها الأصلي، فتحيل على ثقافة الانتقاء وموسوعية القراءة، وتمتد تلك الصلة الاجتماعية بين التصدير لـ (كاميل فلا ماريوم)، وارادافه بمقولات بطلي الرواية (شمس، وحالد) (٢٩).

وأما عتبة المحتويات فقد تضمنت تقسيمات الفصول، وأرقام صفحاتها من دون ذكر العتبة (عنوان الفصل)، وفي ذلك قصدية تأليفية تحيل على أن مصطلح الفصل لن يكون حاملا لفكرة المتن، فالعتبة العنوانية للفصول في المتن بكرا على القارئ، وعلى المتلقي تأويل أبعادها (٣٠).

وتشي عتبة الاستهلال بأن ماسيقال هو ميتا سرد اختمر في خيال الكاتبة يدور حول البعد الخامس (الحب)، وأثر النبية العاشقة فيه، وقد ربطت الكاتبة بين الحب والخراب الإلكتروني، والجمال والنظريات النفسية، والفكر

الصوفي والإيماني والتبشيري (٣١)، ويتصل هذا البعد الاجتماعي، وفكرة الخيال العلمي بالذات عبر ملكية الملف السري وتأريخه (٣٠١٠) وبعده الخامس، وحزمته الضوئية المكتوبة، وملكيته الشخصية (س / س / خ للعام ٣٠١٠)، ومصادر حسابه في شبكة المخابرات المركزية لمجرة درب التبانة، ومرفقات الملف السري تلك الزهرة الجميلة البرية المجففة ومجهولة الفائدة، أو التفاصيل، أو العرض (٣٢).

ومن ثم تتوزع المتن الروائي سردية عتبات عنونة الفصول، فيعلن الفصل الأول الذي بدا محمولا مجهولا في عتبة المحتويات عنوانه التواصلي المحمل ببعد دلالة الأدب الخيالي عن ((البعد الأول : الطول في امتداد جسدها تسكن آمالي كلها، ويغفو بدعة طوق نجاتي)) (٣٣) الذي يحيل على جسد ((زعيمة مرموقة في حزب الحياة الممنوع والمعارض، ويذكرون إنها كاتبة مشهورة، كما يقولون عنها الكثير من الأشياء الأخرى.... لاشك في أن حروبي الطويلة مع المعارضين والمثقفين عبر المجرة قد سرقتني حتى من معرفة هذه المرأة التي يقال إنها مشهورة بلقب النبية)) (٣٤).

ويأتي الفصل الثاني في المتن حاملا للبعد الثاني ((البعد الثاني : ثمة مفاهيم جديدة ونظريات نسبية أخرى للزمن عندما يتعلق الأمر باحتلال جسدها، وأنا محتل آثم)) (٣٥)، وتتمحور تلك النظريات حول عالم افتراضي، وخيالي علمي، فبطل الرواية باسل المهري يشبه نفسه برائد فضاء ((بغرور يتقنه، وهو من صميم طبعه - برائد الفضاء المشهور نيل آرمسترونج - الرجل الأول الذي وطأ سطح القمر قبل أكثر من ألف وخمسمائة عام........ وهو يتخيل مقدار فخره بعمليته النادرة التي أشرعت الطب البشري على أبواب جديدة)) (٣٦).

ويليهما البعد الثالث في الفصل الثالث ((البعد الثالث : الارتفاع جسدها الصغير النحيل هو أقرب مسافة لنفسي نحو الألم)) (٣٧)، وفيه يتبنى بطل الرواية باسل المهري الوثيقة الرسمية الجديدة ((لاوهذه وثيقتك الجديدة، أنت منذ الآن باسل المهري يبعث من جديد في جسد آخر، سأل بحزن مداهم لايعرف له معنى : وماذا عنها ؟ هي ماتت وانتهى أمرها، وأقفل ملفها إلى الأبد، أنت وحدك الباقي الآن)) (٣٨).

وبعد البعد الثاني والثالث يدور البعد الرابع في الفصل الرابع حول بطل الرواية باسل المهري ((البعد الرابع : العرض لاتتجاوز مساحة الكون عرض أجزائي)) (٣٩)، وفيه ينازع البطل ذاته، ويطمع في الخروج من جسدها ((جسدها لي، وأنا من له، أن يمسك بخيوط اللعبة كلها في هذه اللحظة، ولن أخسر مهما كلف الأمر، هذا الجسد بات لي، ولم يعد لها، قريبا سأطردها حتى من جسدها، سأجري عمليات تجميل، لأحول هذا الجسد الأنثوي إلى آخر يضج بالرجولة، سأخضع لعملية إزالة لورم الحمل، وسأحلق شعر رأسها من جديد، فأنا أكره شعرها الجميل، لأنها تحبه، وإن تأكدت بطريقة ما أنها لاتحبه فسوف أربيه مديدا نكاية بها، ولو كبدني ذلك دفع غرامة لحكومة المجرة)) (٤٠).

ويشكل البعد الخامس استدارة موضوعية نحو عتبات الرواية ((البعد الخامس : بالحب وحده تتغير به حقائق الأشياء وقوانين الطبيعة)) (٤١)، وفيه تتكبل محاولات باسل المهري في الخروج من الجسد الأنثوي بعد أن نما في احشاء جسده الأنثوي جنين مجهول الأب معار جسد الأم، وبعد أن يتصفح إحدى الوثائق الألكترونية يجد فيها فقرة واحدة تمثل دلالة الحب الخالد،

ونبوؤة الأم (٤٢)، فهي مقطع بنائي ميتا سردي شكل عتبة دالة ترتبط بالمتن دلاليا.

ومن ثم تتلاشى عتبات الأبعاد وتتكلف عتبات النظريات بالظهور، فتتقاسم ماتبقى من فصول الرواية، إذ حمل الفصل السادس ((النظرية : نظرية طاقة البعد الخامس)) (٤٣)، وتستكمل تلك النظرية بعدها الخامس في حقيقة الشخصية، شخصية (خالد)، الذي تؤكد الكاتبة في عتبة تفسيرية على أنه شخصية حقيقية وليس ابداعية (٤٤).

ويصرح الفصل السادس بعتبة العنوان (أعشقني) بعد أن يتكيف بطل الرواية مع جسد الأنثى ويتماهى في حبها، ويكون خطاب عتبة الغلاف (أعشقني) موجها إلى الذات والآخر / البطل والبطلة في لحظة انصهارهما، وفي خطاب البطل للجنين ((إنني أعشق أمك شمس بامتداد لايعرف نهاية، فهل تغضب ؟ تستطيع أن تركلني بقدر ماتشاء إن كنت خائفا علي، ولكن ذلك لن يغير شيئا من حقيقة أنني أ.. ع.. ش.. ق.. ن.. ي)) (٤٥).

وتؤكد الكاتبة عتبة النظرية بالفصل السابع ((المعادلة : معادلة نظرية طاقة البعد الخامس، شعري + كلماتي + خالد ـ طاقة كونية غير متناهية)) (٤٦)، فتلج عالم الفلسفة باستعمال رموز رياضية، واستخلاص ناتج وجودي فلسفي يقترب من الاعتراف والشهادة مخاطبا الجنين ((نسيت أن أقول لك إنني متخصصة بأدب الخيال العلمي)) (٤٧).

وتمازج الخيال العلمي بأيقونة الشخصية، وطول شعرها، وبلاغة كلامها، وتأريخ نضالها، وموهبتها الأدبية، وتمردها الوجودي، ويعاود الميتا سردي

الظهور ثانية عبر الحكايات، ورسائل خالد، والزمن الافتراضي، والعبر، والفضاءات، والصلاة.

ويأتي الفصل الثامن ليختم الأبعاد النظرية التي أسست لظهور رواية الخيال العلمي في ((انطلاق الطاقة)) (٤٨)، ليتحول السرد إلى الخيال الابداعي ((كل مايفعله البشر في هذا الكوكب لاقيمة له، فعلي الوحيد الذي له قيمة، وهو الكتابة إلى سيد المطر)) (٤٩).

الهـــــــــــــــوامش:

(١) عتبات من النص إلى المناص : جيرار جينيت :عبد الحق بلعابد : تقديم سعيد يقطين : الدار العربية للعلوم : ط١ : ناشرون : ٢٠٠٨ : ١٤.
(٢) حفريات المعرفة : ميشيل فوكو : ترجمة، سالم ياقوت : ط٢ : الدار البيضاء : ١٩٨٧ : ٢٣.
(٣) ينظر :عتبات الكتابة في الرواية العربية : عبد المالك أشبهون : ط١ : دار الحوار : سوريا : ٢٠٠٩ : ٢٧.
(٤) ينظر : م ـ ن : ٢٩.
(٥) ينظر : م ـ ن : ٣٠ ـ ٣١.
(٦) عتمة التأويل وعتمة التشكيل : د. بسام غطوس : ط١ : مطبعة السفير : الكويت : ٢٠١١ : ٧١.
(٧) ينظر : العتبات في روايات ناجح المعموري : ختام إبراهيم الحربي : رسالة ماجستير : كلية التربية : جامعة بابل : العراق : ٢٠١٨ : ١٨.
(٨) النص الروائي ـ مناهج وتقنيات : بيرنار فاليط : ترجمة، رشيد بن حدو : ط١ : المشروع القومي للترجمة : آفاق الثقافة : ٣٦.
(٩) فضاء الرواية وآليات المنهج الجمالي : محمد صابر عبيد : ط١ : جامعة المدينة العالمية : ماليزيا : ٢٠١٥ : ٢٧.
(١٠) عتبات الكتابة في الرواية العربية : ٤٣.
(١١) عتبات النص البنية والدلالة : عبد الفتاح الحجرمي : ط١ : منشورات الرابطة : الدار البيضاء : ١٩٩٦ : ٢٣.
(١٢) ينظر : عتبات النص ـ مقاربة نظرية : عبد المجيد عليوي، اسماعيلي : www/:dades infos /com.
(١٣) ينظر : شعرية النص الموازي ((عتبات النص الأدبي)) : جميل حمداوي : ط١ : ٢٠١٤ : ٢٤.

(١٤) ينظر : فضاء الرواية وآليات المنهج الجمالي : ٢٠٧.
(١٥) ينظر : دلالات الخطاب الغلاف : جميل حمداوي :
.www _ adabfan _ com
(١٦) ينظر التشكيل البصري في الشعر العربي الحديث : محمد الصفراني : ط١ : المركز الثقافي العربي : الدار البيضاء : ٢٠٠٠ : ١٣٣.
(١٧) ينظر : القصيدة السيرة الذاتية (بنية النص وتشكيل الخطاب) : د. خليل شكري هياس : ط١ : عالم الكتب : أربد : الأردن : ٢٠١٠ : ٩٧.
(١٨) السرد الأنثوي من الخيال إلى الحجاج ـ قـــراءة في رواية (أعشقني) لسناء الشعلان : حسين أحمد إبراهيم :
https://www. dwanal arab. com
(١٩) دراسة مكونات السرد في الرواية الفلسطينية : يوسف حطيني : ط١ : اتحاد الكتاب العرب : دمشق : ١٩٩٩ : ١١٦.
(٢٠) قراءة في السميولوجيا البصرية : محمد غرافي : مجلة الفكر : عالم المعرفة : الكويت : مج ٣١ : العدد ١ : ٢٠٠٢ : ٢٢٢.
(٢١) السرد الأنثوي من الخيال إلى الحجاج ـ قـــراءة في رواية (أعشقني) لسناء الشعلان : حسين أحمد إبراهيم :
https://www. dwanal arab. com
(٢٢) م ـ ن.
(٢٣) رواية أعشقني : سناء الشعلان : ط٣ : عمان : ٢٠١٦ : ٦.
(٢٤) م ـ ن : ٥.
(٢٥) ينظر : رواية أعشقني : ٦٣.
(٢٦) ينظر : شعرية النص الموازي : ١٢٤.
(٢٧) رواية أعشقني : ٧.
(٢٨) ينظر عتبات : ١٠٧.
(٢٩) ينظر : رواية أعشقني : ٩.
(٣٠) ينظر : م ـ ن : ١١.
(٣١) ينظر : م ـ ن : ١٣.
(٣٢) ينظر : م ـ ن : ١٣.
(٣٣) م ـ ن : ١٥.
(٣٤) م ـ ن : ١٨.
(٣٥) م ـ ن : ٢٩.
(٣٦) م ـ ن : ٣٣.
(٣٧) م ـ ن : ٣٩.
(٣٨) م ـ ن : ٤٦.
(٣٩) م ـ ن : ٤٩.

(٤٠) م ـ ن : ٥٤.
(٤١) م ـ ن : ٦٢ ـ ٦٣.
(٤٢) م ـ ن : ٦٤.
(٤٣) م ـ ن : ٧٥.
(٤٤) م ـ ن : ٧٧، هامش رقم (١).
(٤٥) م ـ ن : ١٠٩.
(٤٦) م ـ ن : ١١١.
(٤٧) م ـ ن : ١١٦.
(٤٨) م ـ ن : ١٦٥.
(٤٩) م ـ ن : ١٧٨.

المصـــــــــادر :

(١) دراســة مكونــات الســرد في الروايــة الفلســطينية : يوســف حطــيني : ط١ : اتحاد الكتاب العرب : دمشق : ١٩٩٩.

(٢) دلالات الخطاب الغلافي : جميل حمداوي :

.www _ adabfan _ com

(٣) رواية أعشقني : سناء الشعلان : ط٣ : عمان : ٢٠١٦.

(٤) السـرد الأنثـوي مـن الخيـال إلى الحجـاج ـ قـــــراءة في رواية (أعشـقني) لسناء الشعلان : حسين أحمد إبراهيم.

(٥) العتبــات في روايــات نــاجح المعمــوري : ختــام إبــراهيم الحربــي : رســالة ماجستير : كلية التربية : جامعة بابل : العراق : ٢٠١٨ .

(٦) عتبات الكتابة في الرواية العربية : عبدج المالك أشبهون : ط١ : دار الحـوار : سوريا : ٢٠٠٩.

(٧) عتبـات مـن النـص إلى المنـاص : جـيرار جينيـت :عبـد الحق بلعابـد : تقـديم سعيد يقطين : الدار العربية للعلوم : ط١ : ناشرون : ٢٠٠٨.

(٨) عتبات النص البنية والدلالة : عبد الفتاح الحجرمي : ط١ : منشورات الرابطة : الدار البيضاء : ١٩٩٦.

(٩) عتبات النص ــ مقاربة نظرية : عبد المجيد عليوي، اسماعيلي : www/:dades infos /com

(١٠) عتمة التأويل وعتمة التشكيل : د. بسام غطوس : ط١ : مطبعة اتلسفير : الكويت : ٢٠١١.

(١١) فضاء الرواية وآليات المنهج الجمالي : محمد صابر عبيد : ط١ : جامعة المدينة العالمية : ماليزيا : ٢٠١٥.

(١٢) قراءة في السميولوجيا البصرية : محمد غرافي : مجلة الفكر : عالم المعرفة : الكويت : مج ٣١ : العدد ١ : ٢٠٠٢.

(١٣) القصيدة السيرة الذاتية (بنية النص وتشكيل الخطاب) : د. خليل شكري هياس : ط١ : عالم الكتب : أربد : الأردن : ٢٠١٠.

(١٤) النص الروائي ـ مناهج وتقنيات : بيرنار فاليط : ترجمة، رشيد بن حدو : ط١ : المشروع القومي للترجمة : آفاق الثقافة.

(١٥) النص الموازي ((عتبات النص الأدبي)) : جميل حمداوي : ط١ : ٢٠١٤.

. . . .❖❖❖❖❖ . . . .

جمالية العنوان في قصص سناء الشعلان
مجموعة (قافلة العطش) أنموذجا

د. سالم محمد ذنون*

يعد العنوان ركناً أساساً في العمل الأدبي، ذلك أنه يشكل المفتاح الإجرائي الذي تتجمع فيه الإنساق المكونة للعمل الإبداعي التي تصب في البؤرة ذات الحالة التكثيفية لمجريات الحدث داخل البنية النصية، ومن خلال هذه البؤرة تتشظى رؤى القاريء التي يكشف من خلالها عن جمالية الترابط بين عنوان العمل الأدبي وبين تلاحق الإنساق في الأحداث المتبلورة في بؤرة ذلك العمل. وقد أخذ العنوان أهمية بالغة الأثر في النتاج الأدبي من خلال عناية النقاد بهذا الجزء من العمل الأدبي كونه يمثل الصورة المكثفة التي تخبر القاريء عما تريد أن تقوله الأحداث عبر إشارات وقرائن تتشابك مثل نسيج العنكبوت لتضع القاريء أمام تجربة تفاعلية مع النص الأدبي، ونعني بالتجربة التفاعلية تلك التجربة التي يخوض غمارها القاريء من أجل الوقوف على جماليات النص عبر سلسلة من الإجراءات القرائية التي تبدأ من العنوان وتنتهي بخاتمة العمل الأدبي، وبذلك يكون القاريء قد وقف على رؤية إبداعية جديدة من خلال قراءته النص الأدبي منطلقاً من العنوان، ويمكن أن نطلق على هذه الرؤية الجديدة الهجينة بين معطيات النص الأدبي، وبين معطيات القاريء الثقافية القراءة الإنتاجية.

فالعنوان هو العتبة الأولى للنص الأدبي، وهو في الوقت نفسه العتبة الأخيرة التي يقف القاريء عند حدودها مطلعاً على النص من فوقية ليضع يده على مواطن الجمال التي أفصح عنها العنوان أولاً، لذلك فالعنوان يمثل

* كلية التربية، جامعة الموصل، العراق.

الحركة الدائرية للعمل الأدبي، إذ إن نقطة البدء والانتهاء واحدة، ومن الجدير بالذكر أن العنوان في العمل الإبداعي لم يأخذ أهميته في الإبداع الأدبي الحديث والمعاصر فحسب، بل إن العناية بالعنوان قديمة قدم النقد العربي، وهذا واضح من خلال ما تعرض له نقادنا القدامى في كتاباتهم التي ذكروا فيها آراءهم عن أهمية العنوان، ولعل أبا بكر الصولي (٣٣٥هـ) يعد أول من ذكر العنوان وبين حده، فقال :"والعنوان العلامة كأنك علمته حتى عُرِف مَنْ كتبه ومن كُتِبَ إليه"[١]. فهو يجعل من العنوان علامة، ونحن نعرف أن العلامة هي الإشارة التي تتميز بها الأشياء عن بعضها، إذن فالعنوان عند الصولي هو هوية الشيء أو الكتاب أو الرسالة، وهذا لا يختلف عما قلناه من أن العنوان هو المفتاح الذي من خلاله يمكن للقارىء الولوج إلى معطيات النص.

ولعل أول من أعطى العنوان استفاضة بالتحليل والأهمية من النقاد القدامى هو أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي (٥٤٢هـ)، إذ أعطى شرحاً وافياً لأهمية العنوان في أي نتاج أدبي، ذلك أنه يعد الدليل على فحوى ومحتوى الشيء، فيقول الكلاعي في العنوان إنه "ما دل على الشيء"(٢). وهو بهذا التعريف لا نراه ابتعد عما ذهب إليه أبو بكر الصولي، فهما يقتربان في أن العنوان هو ما يدل على ما هية الشيء، ويكون علامة دالة عليه أي أن العنوان يشكل نقطة استثارة القارىء، واستفزازه لأجل تحقق الإمكانية التفاعلية بين معطيات كل من القارىء، والنص، والخروج فيما بعد بالقيمة الجمالية التي أوحى بها العنوان، فكما أن الأشياء تعرف من عنواناتها، فكذلك العمل الأدبي يعرف من عنوانه، لذلك فالأديب الجيد هو الذي يستطيع ان يختار لأعماله عنوانات تستثير ذهن القاري، وتجعله متفاعلاً بالعمل الأدبي منذ النظرة الأول إلى العنوان... وقد ذهب الكلاعي إلى تعليل ماهية تسمية العنوان للكتاب وغيره، بقوله :"ويحتمل أن يسمى عنوان الكتاب عنواناً لوجهين: أحدهما أنه يدل على غرض الكتاب، (...) والوجه الآخر: أنه سمي عنواناً لأنه على الكتاب ممن هو

وإلى من هو"[٣]. فالوجه الأول يشار به إلى محتوى الكتاب ومضمونه، والوجه الثاني يتضمن جانبي الرسالة النصية المرسل، والمرسل إليه، ولعلنا نقف هنا مع الكلاعي أمام رؤية تكاملية للعملية الإبداعية، التي تتضمن ثلاثة أركان أساسية هي الرسالة، والمرسل، والمرسل إليه... "وقد يقصد بالعنوان title الاسم الذي يدل عادة على موضوع الكتاب، كما قد يعني مكان الإقامة address"[4].

فنرى من خلال ما طرحناه آنفاً أن العنوان لم يكن بمعزل عن الرؤية النقدية في الثقافة العربية، فالثقافة العربية حملت في معطياتها المتنوعة صورة التطور في أرقى صوره في العصور القديمة، فكانت نظرة النقاد القدامى نظرة شمولية إلى النتاج الأدبي والثقافي ومن ذلك النظرة في العنوان التي تطورت حتى وصلت إلى ذروتها في العصور الحديثة، ومن خلال ذلك يمكن "القول إن العنوان في الأدب العربي دخل مرحلة التطور منذ العهد المكي للدعوة الإسلامية وتضافرت أربعة عوامل لتهيئة التطور في العنوان وهذه العوامل تتابع ظهورها في حقول تسجيل الفكر الإنساني الإسلامي خلال فترة ازدهار الحضارة الإسلامية بدءاً من هذا الزمن المبكر لظهور الإسلام أما هذه العوامل فهي:

١. عنونة القرآن الكريم وسوره.
٢. التطور في مضمون المدونات.
٣. آداب التدوين والمدونين.
٤. نقل الآثار الأجنبية إلى العربية..."[٥].

إذن، فقد جاءت هذا العوامل بتضافرها وتواشجها متمثلة في صورة ازدهار الثقافة العربية، ومن ثم تطور معطيات العنونة التي ارتبطت بصورة مباشرة بالثقافة العربية التي بلغت أوجها في العصر العباسي... وبعد هذه الوقفة

البسيطة على مفهوم العنوان، لابد من التطرق إلى معطيات جمالية قراءة العنوان في النص الأدبي، لا يمكن لأي كاتب أو أديب أن يضع عنواناً لنتاجه الأدبي اعتباطاً، بل إنه يختار العنوان الذي فيه قصدية كبيرة لأن الكتابة الإبداعية أنأى ما تكون عن البراءة، فليس هناك نص بريء، فالنصوص تسعى من خلال فكر المبدع ومشاعره إلى استفزاز القاريء، ولكنه ليس استفزازاً عدائياً، بل هو استفزاز جمالي الغاية من ورائه الوقوف على جماليات النص بكل جزئياته، بما في ذلك العنوان الذي يعد المنطلق الأول للكشف عن المستور الذي تدفنه العبارات في ثنايا النص، لذا فجمالية تلقي العنوان قائمة بصورة أو بأخرى على ضيق أو إتساع الفجوة الكامنة بين العنوان والنص، ومن ثمة سعي القراءة إلى تأسيس علاقة بين الطرفين لملء هذه الفجوة(٦). ويأتي ذلك من خلال اشتغال القارئ على فك التكثيف الذي طغى على العنوان وذلك من خلال آليات التأويل والفهم الذي يتحقق بالتفاعل الموضوعي لا الانطباعي بين معطيات النص وبين ثقافة القاريء، إذن، فنحن إزاء جدلٍ ديالكتيكي بين الطرفين (النص/والقاري)، ونحن عندما نذكر النص فإننا نشير إلى كل متعلقاته بضمنها المبدع، ذلك لأن "الكتابة قرينة الغياب (غياب المتكلم) والانفصام والانقطاع حتى الموت عن المصدر، فلابدَّ-والحال هذه-من أثرٍ دالٍ على هذا الانقطاع-الصلة الزمكانية-فكانت العنونة بما تشتمل عليه من اسمي النص ومنتجه، لتكون ذلك التعويض العلامي أو السيميوطيقي للحضور الذي كان واختفى فجأة لحظة إنتاج النص (الحدث الكلامي)"(٧). فيكون العنوان بذلك المعادل الموضوعي لكل من المبدع والنص، فالعنوان يحمل بصمات النص الذي بدوره هو بصمات المبدع الذي أنتجه، وأرى أن المبدع في لحظة وقوفه على عنوان ملائم لمنتجه فإنه يرقى إلى لحظة التسامي؛ إذ إنه يستحضر في ذهنه كل أنساق النص وبؤره ليخرج بعد ذلك إلى إنتاج نص آخر أكثر تكثيفاً من النص المسرود، ألا هو العنوان، إذ "إن العنوان بعامة عتبة قرائية مهمة كونها

أول ما يواجه القاريء في رحلة القراءة معطياً انطباعاً عاماً عن مجرى دلالات النص وكون العنوان بنية اهدائية يعني أننا بإزاء عتبة مزدوجة يراد لها أن تحقق وظائف العنوان في التكثيف والتدلال والدعوة اللبقة إلى القراءة"(٨). بمعنى أن العنوان يفتح أمام القاريء آفاقاً رحبة للتأويل والكشف عن المتعالقات الجمالية المترابطة بين العنوان وبين بنية النص، الأمر الذي يؤول فيما بعد إلى علاقة تحاورية عبر شبكة ثيمات متواشجة في عنوان العمل الأدبي، وفي بنية النص، وهذه العلاقة التحاورية يكون طرفاها القاريء والمنتج، "فظهور العنوان يعني سطوته وتجبره على (المبدع/المنتج) و(القاريء) فأما الأول فمن حيث إنه صاحب الخطوة والصدارة في النص، (...) وأما على الثاني فكونه يلقي بظلاله سلطته على القاريء يفرض نفسه عليه، لأجل استئذانه في الدخول إلى عالم النص"(٩). وحالما يلج القاريء في فضاءات العنوان تفتح له آفاق تأويل رحبة تفسح المجال أمامه في الوقوف على المعطيات الجمالية لبنية العنوان.

أولاً: عنوان المجموعة القصصية:

يعد عنوان أية مجموعة قصصية المحور الأساس الذي تتبلور حوله أحداث القصص في المجموعة القصصية، ذلك أن العنوان الذي ارتأى الكاتب أن يجعله مفتاح مجموعته القصصية يتضمن خطاً حريرياً يربط أحداث قصته بأحداث القصص الأخرى التي تضمها المجموعة ولعله من اللافت للنظر عند أي قاريء مدرك لمعطيات العمل الأدبي أن يصل إلى مغزى اختيار الأديب عنواناً معيناً ضمن عنوانات مجموعته القصصية، وإيثاره إياه دون غيره، فيكشف القاريء عن مغزى ذلك الاختيار وهو أن العنوان الذي اختياره المبدع يمثل انعطافة كبيرة في تجربة الأديب الشعورية/ الحياتية، وفي تجربته الفنية من حيث كون المجموعة التي وقع اختيار الأديب على جعلها بعنوانها المفتاح السحري الذي يستطيع من خلاله القاريء الولوج إلى ما يعتري القصص من معطيات ثقافية واجتماعية وأيدلوجية ونفسية ومن خلال قراءتنا مجموعة

(قافلة العطش) للقاصة سناء الشعلان، فإننا سنقف على جماليات عنوان هذه المجموعة من خلال ثلاثة محاور، هي: الغلاف، الإهداء، وأخيراً الوقوف على جملة العنوان والكشف عن جمالياته.

(أ) الغلاف:

إن الناظر إلى مجموعة (قافلة العطش) يجد في غلافها خمسة عناصر متواشجة بصورة دقيقة لا يجد القاريء فيها أي تنافر، فالغلاف يعد لوحة فنية متكاملة في عناصرها ومعبرة عن كينونة الأحداث الواردة في المجموعة القصصية، ويتضمن الغلاف عناصر دراماتيكية أعطت اللوحة حيوية وحركية، فبعد النظر الذي تتضمنه اللوحة تعكس الحالة الشعورية عند المبدعة، الأمر الذي يعكس في ذهن القاريء حالة من الاندماج التفاعلي مع اللوحة فتبدو اللوحة متحركة مع حركة الأحداث التي تدور في المجموعة القصصية أما العناصر الخمسة التي تشكلت منها لوحة الغلاف فهي: ١- العين اليمنى للقاصة. ٢- العنوان الذي جاء بلونين الأصفر والأبيض. ٣- صورة جملين بينهما راعٍ واحد. ٤- صورة قلبٍ مرسوم فوق الرمال تتجه نحوه آثار قدمين حافيتين. ٥- خلفية اللوحة التي طغى عليها اللون الأحمر القرمزي وشيء بسيط من اللون الشفقي أسفل اللوحة... فالعنصر الأول عين القاصة التي تكشف عن النظرة العطشى، النظرة الملأى بالطموح إلى الارتواء من ينبوع الحياة، إنها النظرة الحالمة التي تبغي الوصول إلى النهائي اللا منتهي، إنه صراع من أجل البقاء بين التابو / الممنوع، وبين الرغبة الجامحة في تخطي ذلك الممنوع، وجاءت هذه العين ذات اللون الأزرق تحمل في معطياتها خصائص الماء، فكما أن الماء يقتل العطش بإرواء العطشى، فكذلك هذه العين تحمل فعل الماء الذي يروي ويقتل الظمأ، فهي كذلك تروي الظامئين بسحر لونها...

أما العنصر الثاني الذي تشكلت منه لوحة الغلاف، فهو عنوان المجموعة الذي جاء بلونين، الأول الأصفر في الجزء الأول من العنوان (قافلة) والثاني

الأبيض في كلمة (العطش)، ففي اختيار اللون الأصفر لـ(القافلة) إيحاءات دالة على رمزية الصحراء المتمثلة بالجفاف والقسوة في حين شكل اللون الأبيض في لفظة (العطش) دلالة الارتواء من الظمأ في هذه الصحراء، وجاءت لفظة (العطش) أكبر حجماً من لفظة (قافلة) في إشارة إلى امتداد هذا العطش، فهو عطش أزلي، فهو ليس عطش المرء إلى الماء، بل هو عطش المشاعر والأحاسيس إلى عاطفة الحب كما تضمنت صورة الغلاف جملين بينهما راعٍ يسير على قدميه ويجر زمام الراحلة، أما العنصر الرابع في لوحة الغلاف فيتمثل في رسم لقلبٍ خط فوق التراب وإلى جنبه آثار قدمين حافيتين، وهذا العنصر يحمل إيحاءات ودلالات عن القلوب التي أصابها الجفاف وهي ترنو وتصبو إلى الارتواء، والقدمان الحافيتان إشارة جلية إلى السعي الجاد إلى كسر قيود الممنوع الذي يحجر القلوب ويصدأ المشاعر، وهو سعي إلى قتل العطش الذي استبد بالقلوب.

أما العنصر الخامس في لوحة الغلاف فهو اللون الأحمر القرمزي الذي طغى على خلفية اللوحة إلا جزءاً صغيراً ساده اللون الشفقي، ان اللون الأحمر يحمل في طياته دلالات كثيرة تنطوي عليها سياق النص، ففي هذه المجموعة ينطوي اللون الأحمر على دلالة العطش الغريزي عند الإنسان الذي يتبلور عن طريق الحب والإشباع الجسدي، ومما يؤكد ذلك ارتسام الشفة المتهدلة في لوحة الغلاف، وهذه الشفة لا يلاحظها إلا من ينعم النظر في اللوحة، والشفة هي أداة التقبيل، والقبلة كما هو معروف هي رسول الغرام، فهي الوسيلة التي تستخدم لقتل الظمأ والعطش في الحب...

ومن خلال تضافر وانسجام عناصر لوحة الغلاف بهذه الجمالية المتقدة استطاعت الكاتبة أن تضع القاريء أمام نقطة الاستقطاب التي تتمحور حولها أحداث القصص الواردة في هذه المجموعة القصصية.

(ب) عتبة الإهداء:

يمثل الإهداء عتبة تتلخص فيها رؤية الأديب وتكشف عن المعطيات المعرفية والشعورية التي ينم عنها الأديب بأسلوب مكثف وبجمل مركزة ومؤطرة بالبلاغة العالية والإيجاز البليغ، فعتبة الإهداء جمل قصيرة ذات دلالات متشظية تحمل في تلافيف حروفها كل جزئية في القصص الواردة في مجموعة قافلة العطش. فقد جاءت عتبة الإهداء في هذه المجموعة بأسلوب تعجيبي تشكل بواسطة (كم) الخبرية التي تصدرت جملة الإهداء، فتقول الكاتبة في جملة الإهداء :"كم هم عطشى أولئك الذين لا يعرفون أنهم عطشى"(١٠)...

فهي تبني جملة الإهداء على هيئة مفارقة لغوية، فهي تتعجب من شدة عطش الكثير من الناس، ولكن المفارقة أن هؤلاء لا يعرفون أنهم عطشى... إن هذه المفارقة عملت على استفزاز القاريء بصورة مباغتة تدفعه إلى الكشف عن جمالية مفارقة الإهداء التي ترتكز عليها رؤية الأديب/ الكاتبة التي أخذت على عاتقها نصرة هؤلاء الأبرياء الذين لا يعرفون أنهم عطشى ويمكننا القول إن عتبة الإهداء التي افتتحت الكاتبة بها مجموعتها تمثل بؤرة هذا العمل الأدبي، فأصبح الإهداء بؤرة العمل الذي تصب فيه كل الأنساق المتشظية من أحداث القصص الواردة في هذه المجموعة.

(ج) جملة العنوان (قافلة العطش)...

يشكل العنوان بؤرة أي عمل أدبي، ومفتاح الولوج إلى بنية تشكل المعنى الجمالي في النص الأدبي عن طريق آليات القراءة التي يمارسها القاريء في حالة من التفاعل بينه وبين معطيات متعالقات خاصة بذاته المبدعة، فهو لا يختار اعتباطاً أو بصورة عشوائية العنوان الذي يحمل هوية مجموعته، ذلك أنه لا توجد اعتباطية في هذه المسألة المهمة التي ربما تأخذ من فكره وذهنه الكثير حتى يستقر على العنوان الذي يرتئيه لمجموعته أو لنصه، ومما تجدر

الإشارة إليه أن اختيار المبدع عنوان مجموعته ينبني على أساس أكثر الأعمال قرباً إلى نفسه، أو أكثرها تعبيراً عن معطياته النفسية والشخصية والثقافية وأكثرها شمولية لأنساق القصص المشاركة ضمن المجموعة الواحدة... ففي مجموعة القاصة (سناء الشعلان) التي بين أيدينا (قافلة العطش) تمثل الاختيار الأمثل من القاصة ليكون هذا العنوان هوية مجموعتها وكذلك عنوان المجموعة يمثل القصة الأولى التي تتصدر قصص المجموعة فهي إذن القصة التي تحمل في طياتها رؤية الكاتبة التي سادت أحداث قصص المجموعة كلها. إن الكاتبة تفصح عن رؤيتها في حياة المساكين والبؤساء الذين يلفهم العطش، ولكن أي مساكين وبؤساء وأي عطش؟ إنهم مساكين الحب وبؤساؤه، والعطش هو عطش الحب، وقد أعطت الكاتبة بعداً جمالياً في بنية العنوان في لفظة (قافلة)، فالمعروف أن أهم ما تحمله القوافل التي تجتاز الصحراء هو الماء، ولكن المفارقة في العنوان عندما تجعل الكاتبة من هذه القافلة موسوعة بالعطش، فالمشاعر الجياشة بالحب تملأ الناس، ولكنهم لا يكتفون عنها بسبب التابو الذي يجعلهم في عطش دائم... "ورحلت قافلة العطش، كانت قافلة عطشى إلى الحب، ومعطوفة في كرامتها على يدي مهرتها الجميلة، هذه المرة لم تدفن الرمال حكايتها في جوفها الجاف، بل أذاعتها في كل الصحراء، شعرت القافلة بأنها محملة دون إرادتها بالعطش، العطش إلى الحب والعشق"(١١). ففي هذا المقطع من القصة التي حملت المجموعة عنوانها (قافلة العطش) كشفت عن رؤية الكاتبة، ألا وهي العطش إلى الحب والعشق، إنه الخواء العاطفي الذي يسعى كل إنسان إلى إشباعه بعاطفة الحب السامية...

ثانياً: قصص المجموعة:

بعدما أطلنا الوقوف على جماليات عنوان مجموعة (قافلة العطش) القصصية سنقف في هذه الأسطر القلائل على عنوانات القصص التي تشكلت منها هذه المجموعة-ان مجموعة (قافلة العطش) تشكلت من ست عشرة قصة

بدءاً (بقافلة العطش) وانتهاء بقصة (الجسد)، إن الكاتبة استطاعت أن تفعل الخيال في صياغة عنوانات القصص التي جاءت على وفق مبدأ دائري بمعنى أن بؤرة القصة الأولى تلتحم ببؤرة القصة الأخيرة في المجموعة وبين هاتين القصتين مجموعة من الأنساق المتواشجة المترابطة بخيوط حريرية تربط عناصر المجموعة ببعضها، فعطش الحب في القافلة يأخذ القاريء إلى إطلالة مستفيضة عبر (النافذة العاشقة) التي تفتح أمام بطلة القصة آفاقاً رحبة من خلال ضيق النافذة، إنها نافذة المجتمع القاتم الذي يحرم الإنسان من أبسط متطلبات حياته، "ثم فتحت هذه النافذة طاقة صغيرة على أنوثتها، وولدت عندها رغبة الانتظار، وأسواق اللقاء، لم تكن قد خبرت من قبل معنى لذة الانتظار..."(١٢). ومن خلال هذه النافذة الصغيرة المطلة على عالم كبير تأخذ الكاتبة على عاتقها امتطاء نسق جديد لتفصح عن رؤيتها فجاءت قصة (رسالة إلى الإله) إنها رسالة الاستعطاف التي ما يلبث يرفضها الإله، لأنها رسالة تحرك فيه غريزة الظمأ، "تنهد طويلاً، فأحرقت تنهداته وزفراته الكثير من بقاع الأرض، وضج البشر بالشكوى، عندها تذكر أنه إله، وأن ليس من حقه أن يتمنى ولو حتى في لحظة ضعف، طوى الرسالة التي يحملها، وجعلها في خزائن أوراقه، اتكأ على حشية في مضجعه، وطلب حضور ساقيه، شرب كثيراً، وفي آخر الليل أصدر مرسوماً إلهياً يمنع وصول رسائل العشاق إليه، لأن لا وقت عنده لوجع قلبه فضلاً عن قلوب البشر، وغرق في سباتٍ طويل"(١٣). إن خيال القاصة سناء الشعلان امتزج بمشاعرها الطافحة فأثمر ذلك نصاً ذا نسق مغاير قائم على تحريك العاطفة الجياشة في نفوس العطشى، فاختارت (الفزاعة) لتدور القصة حولها، لتقول للقاريء حتى الفزاعة المصنوعة من خرق بالية يمكن أن تتحول إلى كائن ذي أحاسيس ومشاعر جياشة، في حين أن الكثير من البشر لا تتحرك فيهم تلك المشاعر فيظلون في دوامة الأحياء الأموات... ثم تتوالى القصص في هذه المجموعة في نسق واحد يدور حول ثيمة العطش

الروحي من الحب السامي فنجد في قصة (قلب لكل الأجساد) امرأة تبحث عن الحب الصادق النقي، ولكنها تفشل عند كل عتبة تتخطاها، لأنها حوت بقلبها أجساداً كثيرة، ولكن لم يستطع أي جسد أن يحوي قلبها هي فضاعت في متاهات الطريق وهي تبحث عن سبيل لتقتل به ظمأها وعشقها الأبدي، "وفي المساء، ومن جديد، تدلف إلى فراش آخر، ترك صاحبه الباب مفتوحاً لها، يصفها الرجال بالتفاعل والاستكانة اللذيذة، والشهوة العارمة، لذا يتعشقونها، أما هي فتجد من تحب في جسد كل رجل..."(١٤). ثم لا تلبث الكاتبة إلا أن تعود إلى نقطة البداية في المجموعة القصصية على شاكلة الزمن الدائري الذي يبدأ بنقطة معينة وينتهي عند النقطة ذاتها؛ إذ إن قافلة العطش لم تحط رحالها في مكان، وربما لن تحط رحالها طالما العطش يلفها ويغمرها، فظلت القافلة تدور وتدور بين الأجساد فتمحورت في قصة (الحسد) التي أنهت الكاتبة بها مجموعتها القصصية، فالجسد الأزلي المثالي يطارد بطل القصة الذي يبحث عن الارتواء ولكنه لا يقع على ذلك الجسد، فتظل قافلته تسير باحثة عن مرفأ الأجساد، ولكن لا يحصل على مبتغاه فيظل في دوامة البحث، "وحتى ذلك الوقت سيعيش في حنين موصول إلى الجسد الذي لم يقابله بعد ومن جديد عاد يحترف الانتظار..."(١٥). إنه الانتظار الأبدي، فيراوده هاجس الذي يأتي ولا يأتي...

١. **هوامش البحث:**
٢. أدب الكاتب: أبو بكر الصولي ١٤٣.
٣. إحكام صنعة الكلام: ٥١.
٤. م.ن: ٥٢.
٥. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب: مجدي وهبة وكامل المهندس ٢٦٢.

٦. العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور: د. محمد عويس ٨٣-٨٤.
٧. عنوان القصيدة في شعر محمود درويش-دارة سيميائية-جاسم محمد جاسم، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠١م، ٧.
٨. في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتب النصية: د. خالد حسين حسين ٢٨-٢٩.
٩. العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني: جاسم محمد جاسم، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠٧م، ١١٧.
١٠. علم العنونة: عبد القادر رحيم ٣٥-٣٦.
١١. قافلة العطش ٥.
١٢. قافلة العطش ١٣.
١٣. م.ن ١٦.
١٤. قافلة العطش ٢٤.
١٥. م.ن ٧٦-٧٧.
١٦. م.ن ١٢٥.

المصادر والمراجع:

١. أبو القاسم محمد بن عبد الغفور الكلاعي الأشبيلي الأندلسي، تحقيق: محمد رضوان الداية: **إحكام صنعة الكلام**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٦م.
٢. أبو بكر محمد بن يحيى الصولي: **أدب الكاتب**، نسخة وعني بتصحيحه وتعليق حواشيه: محمد بهجة الأثري، المكتبة العربية، بغداد، والمطبعة السلفية، القاهرة، ١٣٤١هـ.
٣. جاسم محمد جاسم: **العتبات النصية في شعر عبد الوهاب البياتي ونزار قباني**، أطروحة دكتوراه، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠٧م.
٤. جاسم محمد جاسم: **عنوان القصيدة في شعر محمود درويش-دراسة سيميائية**، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، ٢٠٠١م.
٥. د. خالد حسين حسين: **في نظرية العنوان مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية**، التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، ٢٠٠٧م.
٦. د. سناء الشعلان: **قافلة العطش**، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠٠٦م.

٧. د. محمد عويس: **العنوان في الأدب العربي النشأة والتطور**، مطبعة الانجلو المصرية، القاهرة، ط١، ١٩٨٨م.

٨. عبد القادر رحيم: **علم العنونة**، دار التكوين للتأليف والترجمة والنشر، دمشق، سوريا، ط١، ٢٠١٠م.

٩. مجدي وهبة وكامل المهندس: **معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب**، دائرة المعاجم، مكتبة لبنان، بيروت-لبنان، ط٢، ١٩٨٤م.

.........❖❖❖❖❖ ....

عالم سناء الشعلان القصصيّ: بَدْء اللّعب في المناطق الخطِرة

بقلم: مصطفى الكيلاني*

١- الأنوثة/الذُّكورة:جَهْل تقريبيّ مُتبادَل.

تبدو صورة الرجل في مرآة النفس الخاصّة بالأنثى كابوسيّة، كالحلم الّذي لا يتحقّق، أو كالقطيعة في مجتمع أقاصيص الكابوس(١) بين الذكورة والأنوثة. وسببها الظاهر هو الرجل، تحديدًا، وقيم الذكورة المستبِدّة بحياة الكائن عامّةً، دون التخصيص بماهيّة الأنثى المُفرَدة أو الذكر، إذ صفة الخواء مشتركة بينهما، وعلى حدّ سواء. فثمّة غَبْن بَدئيّ، لا شكّ، يُصيب المرأة على لسان الراوي-الأنثى، ومردُّه النظر التشييئيّ لشخصها تبعا لعقليّة الرجل العربيّ، والشرقيّ على وجه الخصوص. وكما يتمثّل الجسد الأُنثويّ موضوعا للمتعة فحسب، في نظر الرجل، فإنّ الذكورة تظلّ أقرب إلى الوجود الطيفيّ، في تصوّر المرأة، منه إلى واقع الوجود. وإذا رؤية السراب أو الطيف هي سيّدة الموقف في الاتّجاهين معًا(٢).

فتتنقّل عين السارد من الضمير المُفرد المُذكّر إلى الضمير المُفرد المُؤنّث بتحويل مُتعَمَّد يُقابل بين ذاتَيْن مُختلفتيْن تشتركان في ماهيّة وجودٍ واحد يتعيّن، حسب الظاهر، بالفراغ، جهل كُلّ منهما للآخر، الرغبة في الانفتاح الّتي لا تتحقّق نتيجةَ مُعوّقات فرضتها تقاليد مجتمع قهريّ، كأن يستبدّ الكابوس بالحلم، ويتعاظم هذا الكابوس باحثا له عن أفق/آفاق بالحلم الّذي يظلّ في خاتمة المحكيّ المُتعدِّد مُجرّد إمكان للحلم.

٢- لعبة الضمائر: محاولة الخروج من واقع الجهل التقريبيّ المُتبادَل.

---

* من تونس.

فتتوالد الحركة السرديّة في بَدْء "الكابوس" من خلال فِعل التصريف اللّغويّ: هو، هي، هما، هم، أنا، تعريف بالتنكير(كابوس)، فنِقاط استفهام وتعجُّب في الأخير.

إنّ الواصل بين مختلف الضمائر وضع واحد مُشترك أجملته الذات الساردة في تسمية مُفْرَدةٍ هي الكابوس، مُرادف الملل الّذي يُصيب الجميع دون استثناء. وإذا قصّة "الكابوس" الّتي وَسَمَت المجموعة بأكملها تقليب لهذا اللفظ واستقراء لِمُختلف معانيه الظاهرة والخفيّة، وتوالُد حالات يتّصف مُجملُها بالحُبْسة، لانغلاق الأفق.

فتتلاشى العلامات الخاصّة بالفرد في مُطلق معنى الجماعة، كلفظ "القبيلة" يرد في خاتمة القصّة كي يُؤكّد، بما لا يدع مجالا للشكّ، على التصادم الحادّ الإشكاليّ بين الرغبة ونقائضها، بين مخصوص الذات الفرديّة وواحديّة القيمة في مجتمع تسوده أحكام ذهن بطركيّ جديد.

وكما تتماثل الأنوثة والذكورة في واقع خسارة الفرد وانحباس واقع الفرديّة يتعاظم ثِقَل مأساة الاستعباد الفرديّ عند تخصيص الرؤية في موقع الأنثى الراوية والمرويّة.

فلا غرابة، إذنْ، في أن تُختصر الاسميّة ضمْن مُجمل أقاصيص'الكابوس" في مُطلق الضمائر.

كذا الحلم–الكابوس دلالة والدة مرجعيّة في"عالم البلّورات الزجاجيّة" حيث الفشل هو سيّد المواقف، إذ تتوالد الأحداث بَدْءًا منه وعَوْدًا إليه. فمسارّ التجربة المنوطة بذات الشخصيّة الأولى في القصّة مدفوع بالفشل بَدْءًا وانتهاءً. أمّا الموت فهو الحدَث المتكرّر، كموت الجدّ والأب والأخت والتفوّق الدراسيّ الّذي سرعان ما انقضى بالانقطاع والتحوُّل إلى حياة الشُغل في فُرْن وعديد التفاصيل في

حياة الشارع والمتجر حيث "عالم الأغنياء" والحُبّ من اتّجاهٍ واحد واستحالة التواصُل...

فيستبدّ الكابوس مرّةً أخرى بالحُلم، وينقطع مجرى المحكيّ بالموت كما يرد ذكره على ألسنة الآخرين، إذْ أجمع"الكُلّ على أنّه الآن في الطريق إلى العالم الآخر، لكنّهم لم يعلموا أنّه قد انزلق بعد عناء في عالم الأحلام الزجاجيّة"(٣).

٣- تعالُق الأسطورة والواقع بمُشترك حالٍ شِعريّة

وفي "أودسيوس مرّة أخرى..." تتعالق الأسطورة والواقع بمُشترك حالٍ أُنثويّة تستعيد عبر مُجمل التواريخ القديمة والحادثة وقائع الحرمان والقهر والظمإ الروحيّ والخواء المُستبدّ بالكائن والكيان. وإذا الحلم-الكابوس وجه آخر لتعدُّد الأزمنة والأمكنة وتداخُلها، كأنْ يصل المكان في هذه القصّة بين جربة (الجزيرة الواقعة في الجنوب التونسيّ) بالجمع بين الماضي والحاضر، تبعا للزمن الأسطوريّ والزمن الواقعيّ الّذي هو مرجع لحظة التمثُّل السرديّ بالاستذكار والانتظار، بما كان ويكون وما يمكن أيضا أن يكون.

إنّ كتابة الطيف باعتماد الإبطان حيث زخم الحالات يستلزم بعضا من أسلوب التداعيات بالتوالُد حينا، وبالفسْخ وإعادة الإنشاء (métamorphose) أحيانا، كي يتحرّر السرد بذلك من الوثوق المحض ويندفع في مغامرة توصيف العديد من الحالات الغامضة واستثمار الوهم والإيهام (fantasme) مَعًا. لذلك يُغلّب الفعل السرديّ المُضمر على المُظهر عند البدء والدفين من الحالات على المُنكشف منها، و" نظام الفوضى" الناتج عن زخم هذه الحالات على "النظام" المستوي المُكتفي بظاهر النسق ورتيب حركة الاطّراد.

وبناءً على السالف فإنّ الكتابة القصصيّة بتوهُّج اندفاعاتها وارتداداتها تُقارب مواطن الشعر لِتُعيد النظر، عند القراءة، في المسألة الأجناسيّة، لما للسرد القصصيّ من توهُّج حال شعريّة، ولما للشعر المُصاغ سردًا من تأثير، وما للخواء الملل الانتظار الرغبة الجامحة الممكنة والمستحيلة معا من اقتدار عجيب على توليد المواقف بالتكرار-العَوْد (الاستدارة) والاختلاف (التمدُّد أو الانتشار).

ويتأكّد هذا المنحى المتفرّد في تمثّل الصلة بين شاعريّة السرد وسردية الشعر في"حكاية شجرة" باستخدام بعض من العجيب المستوحى من تدلال الحلم واستعارة لغة السرد الحادثة: "في أرض نصفها ثلج ونصفها الآخر وهج، في أرض نصفها في الشمال، ونصفها في الجنوب، في أرض نصفها في الماضي، ونصفها الآخر في الحاضر، في أرض نصفها هناء، ونصفها الآخر تعاسة، هناك في أرض الجفاف حيث ملتقى البحريْن"(٤).

وكأنّنا أمام توصيف الشجرة المتفرّدة عن غيرها من الأشجار التوائم نشهد كتابة أسطوريّة بلُغة حادثة، كـ"مسخ الكائنات"الأوفيديوسيّ يتحوّل من مظانّه الضاربة في القِدَم إلى سياق حكاية الأصل والأمّ الآثمة وشجرة الدموع المفردة الّتي ولدت في الماضي الأسطوريّ أدونيس وتداعيات المحْكيّ الأخرى. كما تستعير سناء الشعلان، آن رسم الشجرة المُفْرَدَة في مجال الغاب بأشجاره التوائم والأشجار العجوزة الحزينة على "الشجرة الوحيدة" البعض الكثير من مشهديّة اللوحة.

وإذا السرد في بنية"حكاية شجرة" يُطوّف في أقاصي المعنى المشترك بين الأسطورة الضمنيّة والواقعيّة الذاتيّة المُضمَرة ليُشارف المعنى الفلسفيّ حيث دلالة الأصل، والأصل الأنثويّ تحديدًا، والمرجع الكينونيّ البدائيّ ممثّلا في النبات.

إنّ الشجرة، بهذا المنظور، هي الحياة على بدئيّتها وبدائيّتها مَعًا. فـ"أخضر الأوّل" أو"إيخُو"هو بمثابة الرحم الأوّل الّذي أنشأ علامات الوجود

البدائيّ، بالمُفرد الّذي تراكم عبر ملايين السنين كي يُنشئَ المزدوج (الذكورة والأنوثة) الّذي به كان التعدُّد والاختلاف. غير أنّ واحديّة الشجرة "إيخُو" لم تُثمِر في الأثناء إلاّ رُعب الشيخوخة لتنشأ المأساة بوعي الموت القادم لولا المُفاجأة عند حُدوث التزاوُج[٥] الّذي لم يُعمّر طويلا نتيجة تدخّل يد الإنسان الآثمة والقطع الّذي حدَث والتحوُّل المُزدوج، بعد التعالُق الحميم، إلى كمان وقوس في يد صانع آلات موسيقيّة عجوز. فتستمرّ القاصّة في اعتماد أسلوب التحويل بالإنشاء والإفناء وإعادة الإنشاء، بالحياة تتقادم لتنقضي وتتحوّل إلى حياة ثانية فثالثة، بحلقات سلسلة لا تتوقّف ولا تنقطع، كحكاية العجوز والزوجة الهالكة والقبر وانغراس الكمان والقوس والإزهار تتويجا لِحكاية الشجرة العاشقة، إذِ الأشجار، بلغة القاصّة، مثل البشر تملك هي الأخرى حكايات وسِيَرًا وملاحم وآمالا وانكسارات ونهايات، وتبقى مُقيمةً على عشقها، مخلصة لذِكراه"[٦].

٤- كتابة الوقائع الجُزئيّة أو أدبيّة السخرية:

وفي"حادث مؤسف سعيد جدًا" ينتقل فعل السرد القصصيّ من الحُلم والتمثُّل العجائبيّ للعالم والأشياء إلى كتابة الوقائع الجزئيّة الّتي تبدو بسيطة تافهة أحيانا في مسارّ الحياة الفرديّة والجمعيّة. إلاّ أنّ مزيجا من العبث والسخرية و "حكمة الجنون" والعين الرائية المُحتفية بالتفاصيل ودقائقها تكشف في الأثناء عن خواء هائل في نسيج الذات الراوية والمَرويّة، كمحمود فاقئ عين مصطفى، يتحوّل من الثأر إلى تأنيب الضمير، ومنه إلى الانتقام الذاتيّ بتجريب إغماض العينَيْن لممارسة لعبة التردّد بين البصر والبصيرة، وبين معرفة الأشياء والحقائق وجهلها أو تجاهلها لتحقيق النقلة الكبرى في مسارّ التجربة، بأن استحالت إلى ذاتٍ قاتلة بعد أن كانت ضحيّة.

وبهذه القصّة نشهد لونًا سرديّا قصصيّا مختلفا عن سابقه بعد أن نزل المحكيّ من علياء الصُور المُتخيَّلة والاستعارات الواصلة بين ماضي الأسطورة

وراهن الحُلم وتداعيات اللّغة الكاتبة إلى أسافل الوجود حيث جحيم الوضعيّة في مجتمع القهر الفرديّ والعذاب اليوميّ. وإذا السعادة لا يُمكن تحقيقها في مجتمع القصّة إلاّ بالانتحار المجازيّ عند تجريب العَمَى والتسليم بالأمر الواقع والتأقلم مع ما هو كائن والاستئثار أخيرًا بِدَوْر الجلاّد على دور الضحيّة.

وإذا استثنينا "بحيرة الساج" و"المُواطن الأخير" حيث الرجوع إلى عالم الغابة والأشجار في الأولى وكتابة البعض من الأسطورة والواقع الكارثيّ الآيل إلى الاندثار بسبب الحروب المُدمِّرة في الثانية فإنّ الأقاصيص الأخرى تُمثّل استمرارًا في النهج الواقعيّ الرافض لأسلوب المُطابقة اللائذ بعديد الوسائل الإيجابيّة دون الاقتصار على لون سرديّ واحد.

وإذا الكتابة القصصيّة لونان أساسيّان تتردّد بينهما مختلف الأساليب: الإبطان في اتّجاه طبع بناء القصّة بشاعريّة الحالات على شاكلة سرديّة، والإظهار آنَ الاحتفاء بعديد التفاصيل دون الانزلاق في توظيف المطابقة الصريحة. وبهذا الجمع بين اللّونين المذكورين تُثار القضيّة الأجناسيّة في تمثُّل الكتابة القصصيّة عامّةً، إذ هي السرد الّذي ينزع في اتّجاه الشعر وتوصيف البعض ممّا يتردّد في الداخل من حالات واستيهامات، وفي اتّجاه السرد الّذي يُباعد بين الذات الساردة والعمل السرديّ باعتماد تقنيات الوصف المُختلفة والدعابة و"السُخرية الجادّة" أو"الجدّ الساخر"و"العبث واللاّمعقول والعجيب بمنظور واقعيّ في الأساس والمرجع المُضمرين، كأن نقول واقعيّة الذات والوضعيّة وحقيقة الأنوثة في مجتمع الحظر والقهر.

كذا مأساة الكائن تعمق بفعل الإبطان وتنتشر حينما يتباعد موقع النظر بين السارد والمسرود ليتّخذ له الإضمار والتضمين والإخفاء أشكالا أخرى من الوصف الحكائيّ.

٥- التجاذُب بين سرديّة الحال وسرديّة الحدث:

فيستأنف السرد بـ"بحيرة الساج" الحكاية الأسطوريّة المزحومة بعلامات الواقع ومختلف دلالاته، كالّذي تردّد في "حكاية شجرة"من مشاهد وصفيّة تُؤالف بين الكيان الإنسانيّ والكيان النباتيّ أداءً لمعنى صوفيّ يُداخل بين اللّه والإنسان والعالم ضِمن ثالوث الحُبّ الأزليّ الّذي يَمثُل في عديد تفاصيل الوقائع والأشياء لتلهج بـ"الحُبّ الأعظم"والسعادة الأبديّة، وتستقدم إلى راهن المَحكيّ بعضا من ذاكرة العالم عَودًا إلى"نوح"و"كنعان"و"عوج"، ووصولاً إلى رمزيّة الطوفان والأمواج ومختلف علامات الفيْض وانفتاح الأنثى بعميم الرغبة والعشق على عوج-الذكر.

كما يتكشّف استخدام الإيحاء في "المُواطن الأخير" باستئناف المحكيّ الّذي يُخفي زحم الوقائع الحادثة خلف تداعيات اللّغة الأقرب إلى الشاعريّة وكتابة الحلم الّذي سُرعان ما انقلب في خاتمة المجموعة القصصيّة إلى كابوس مرعب: "لقد صدقت النبوءة... البشر أصبحوا وُحوشا، البشر أصبحوا وُحوشا..."(٧). وهُنا تداّخل العصور في زمن واحد مُشترك هو الزمن الكوكبيّ يصل بين"باخوس"و"حكماء القارّة" ومصير "أطلنطا" والنهاية الوشيكة لجميع البشر، بما سيحدث من كوارث منتظرة بعد الانهيار القيميّ والحروب المُروّعة والدمار الّذي أصاب المكان والكيان على حدّ سواء.

إنّ الاحتفاء بتفاصيل المحكيّ والتبعيد بين الواصف والموصوف السرديّيْن واعتماد النسج بالمُؤالفة والقطع والوصل والفصل معا هو في صميم اللون الأكثر انتشارًا في مجموعة "الكابوس" القصصيّة. إلاّ أنّ الميل إلى هذا اللون لا يعني المُطابقة المحض، كما أسلفنا، بل إنّ الإيحاء يتّخذ له سمات الإلماح الخافت واللقطات الوصفيّة الخاطفة والانتقال من موقف إلى آخر، كانكفاء البصر في "قصّة طويلة"، بأنْ يتحوّل السرد إلى موضوع لِقصّة، "مكان في المستحيل"داخل القصّة. وبذا أثمر الفراغ حكاية تواصُل سرعان ما أفضى إلى انقضاء بارد بانحباس الرؤية وانحسار الأفق، وكـ"صانع الأحلام"الّذي

درس"الشعوذة والسحر في بلاد ما خلف البحر"[٨] ليعود إلى أرض الوطن ويُعيَّن في "الدرجة السابعة بوظيفة صانع أحلام شعبيّة"[٩]، وكالإدمان التلفزيونيّ في "آنسة قطّة"التي بها يستحيل فعل مشاهدة البرامج والمسلسلات التلفزيونيّة إلى مرض عُضال تغالب به فَتَاةٌ المللَ كي ينقلب الملل فيها بهذا الإدمان إلى خواء كينونيّ هائل بعد موت الأمّ وزواج الأختين وحياة العُزلة القاتلة وعديد الأوهام والاستيهامات في خاتمة هذه القصّة-المأساة، وكجحيم العزلة في "الضفّة الأخرى تُراوح بين بعضٍ من واقعيّة الذات الساردة ورمزيّة الكائن-الذكر يتوق إلى البُعد الآخر للحياة ليحدث الإبدال"[١٠]، وكالجارة الغجريّة الشرسة بصُراخها وشتائمها الصباحيّة المزعجة الّتي لا تنقطع وسخط الرجل الجار عليها الّذي تحوّل إلى رغبة جامحة لا تتحقّق برحيلها وانتظاراته الّتي لا تنقطع[١١]، وكظِلّ الكائن الّذي يمثّل عَدُوًّا لدُودًا يُحاول التخلّص منه مرارًا وتكرارًا في "القاتل" دون جدوى إلى أن حدث القتل، لينشأ عن ذلك حنين إلى زمن ما قبل النفي، وكقطيعة التباعُد المستفحلة في "صباح الخير... يا دكتور" بين الأنثى العرجاء والطبيب وحضور السياج الفاصل بين الداخل والخارج، وبين الممكن والمستحيل، بين انتظاره وانتظارها[١٢]، وكالحاجة إلى البوح بالكلام أو البُكاء في "صاحب الصوت الأجشّ" لينشأ حنين إلى صَوْتٍ ذكريّ سمعته أنثى لمرّة واحدة عبر الهاتف وظلّ صداه ماثلا بعشق مُرهف في الذاكرة المُعَنّاة.

٦- التردّد المأساويّ الحادّ بين رغبة الحُريّة وتعطُّل إرادة التجاوُز:

كذا الكابوس (المجموعة القصصيّة) فيض من أحلام، بعضها واقعيّ أو يكاد، وبعضها الآخر بَدْء توغُّل في المواطن المحظورة حيث التخوم القصيّة لرغبة التحرّر من عديد القيود داخل وضعيّة الكائن-الأنثى والكائن الفرد عامّة في مجتمع سلطة الجماعة القبليّة أو شبه القبليّة على الفرد بمجمل إرثها القديم وقهرها الحادِث.

وبناءً على هذه المغامرة غير مأمونة العواقب في كتابة القصّة وتمثُّل مأساة الوجود الفرديّ الأنثويّ، على وجه الخصوص، تصطدم الأبنية السرديّة بضرب من التكرار الحَدثيّ المُضمر مُمثّلا في التمدّد الّذي سرعان ما يُضحي استدارة تنقضي عادةً بالتوقُّف/البتر وبالارتداد إلى مجال النفس المغلق المزحوم برغبة الانفتاح على الآخر الكينونيّ والامتداد المكانيّ معا المهووس بكوابيس اليقظة. إلاّ أنّ سلطة الماضي، كما تنجلي، تقريبا، في الاستذكار أو حُبْسة الحال تدفع غالبا إلى الانتظار وتفاقُم الملل في عالم الأنثى، كما هو الشأن في عالم الذكر، تبعا لتماثُل الوضع بالنسبة للشخصيّات القصصيّة رغم اختلاف أسمائها ومُسمّياتها ووظائفها. فثمّة مُشترك كينونيّ يقضي تغليب الطيف أو الظلّ على الشخص، والقناع على الوجه، والاسم على المُسمّى، ومجرّد الحال على مخصوصها في"الآن" و"الهُنا".

لذا تبدو"الكابوس"عالما قصصيّا يكتظّ بعلامات الأنوثة المُعذّبة ودلالات الرغبة الحبيسة ومأزق الوضعيّة الناتج عن التردُّد المأساويّ الحادّ بين رغبة الحُريّة وتعطُّل إرادة التجاوُز. وما ينكشف تمرُّدًا للفرد والأنثى–الفرد، على وجه الخصوص، يحمل في ذاته النقيض الّذي هو الإذعان لرقابة ذاتيّة تحلّ مَقامَ الرُقباء الآخرين.

فتتماهى الأنوثة والذكورة حينما يحمل فعل التمدُّد السرديّ حركة ارتداده بالاستدارة المذكورة آنفا، بالالتفاف السريع حول النواة الّتي تندفع بدْءًا نحو تجاوُز وهم المُوحَّد الثابت فيها بالتعدّد، ليتعاظم هذا الوهم بمختلف الاستيهامات تتناسل عن الرعب القديم الحادث، رعب الأنثى الّتي قد تدفع ثمن تمرّدها الكاتِب المؤقّت العارض باهظا، رعب شهرزاد الحفيدة الّتي استفادت من جيل شهرزاد الجدّة، وقد يُسفك دمها انتقاما منها ومن الجدّات، بل كُلّ الجدّات في تاريخ الأقبية والمقاصير ومرايا العتمة.

وهل"قافلة العطش"، المجموعة القصصيّة الثانية لسناء الشعلان[١٣]، استمرار في نهج هذا التردُّد المستفحل بين رغبة التمرّد على الموروث السائد وبين الإذعان القسريّ له أم هو الاندفاع بجهد كتابيّ حادث نحو ضفّة أخرى، لعلّها ضفّة النجاة من قهر العادة بالكتابة وفي الكتابة؟[١٤].

٧- "السخرية الجادّة" وأفق الكتابة؟

فثمّة أسلوب قصصيّ متفرّد مختلف بَدَأَ يتنامى في أقاصيص سناء الشعلان، وهو الّذي يمثّل أفق انتظار، حسب قراءتنا، ويستدعي الاشتغال عليه بعد"الكابوس"، تلك"السخرية الجادّة" المتلبِّسة بعديد الأحداث والحالات، الدافعة إلى مُقاربة تخوم الكارثة بتبعيد فنّيّ شيّق بين الواصف والموصوف لحظة يتوارى الواصف خلف موصوفه ويُساوي بين أطراف النقيض في مُعتاد القراءة والتقبُّل، وآنَ زوال الحدود الفارقة بين المنطق والجنون عبر مسحة خافتة من حكمة الجنون أو جُنون الحكمة، وحيث ينتفي الفاصل النهائيّ بين الواقع والحلم، والذاكرة والمخيال، والتاريخ الفرديّ والتاريخ الجماعيّ، والمعتاد والعجيب، والمنتَظر والغريب، والوجه والطيف، وشاعريّة السرد وسرديّة الشعر. هذا الّذي بَدَا مشروعًا يتشكّل في "الكابوس" وازداد تراكُما موقعيّا في"قافلة العطش" في انتظار ترسيخ تجربة الكتابة القصصيّة المتفرّدة بمزيد من استخدامات السخرية الجادّة أو الجدّ الساخر، وبالمأساة والملهاة مَعًا، وبالحدث والحال، أو السرد وما وراء-السرد.

أليست "السخرية"، كما حدّها فلاديمير جانكلفيتش(Vladimir Jankélévitch) هي تلك الأكثر أخلاقيّة كي تكون فنيّة حقّا، والأشدّ شراسة لتؤدّي وظيفة الإضحاك بالفعل؟ أليست السخرية لَعِبًا في المناطق الخطِرَة، عِلْمًا بأنّ المغامرة أو المخاطرة هي صفة الكائن آنَ استجابته للكينونة باعتبارها مُرادف النُّقصان بدءًا وانتهاءً وفي الأثناء، تقريبا؟[١٥].

الهوامش:

١. سناء كامل الشعلان، "الكابوس"، إصدارات دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ط١، ٢٠٠٦.
٢. "اعتادت أن تحضن الفراغ في حين يحضن غيرها قلوبا حانية عاشقة (.. .) الكلّ يروي لها حلمه، ولكنْ لا أحد يُفكر في أن يسمع حلمها الذي سرعان ما مُسِخ في ذاتها، ليُصبح كابوساً مُضنيا..."، السابق، ص١٣.
٣. السابق، ص٢٤.
٤. السابق، ص٣١.
٥. السابق، ص٣٦.
٦. السابق، ص٣٩.
٧. السابق، ص١٧٨.
٨. السابق، ص١١٧.
٩. السابق، ص١٢١.
١٠. "وجلس بانكسار على تخوم ضفّته الجديدة، وأخذ يُراقب الضفّة الأولى من جديد، حيث النساء من مرمر والرجال من عسجد، والأرض تفيض لبنا وعسلا، فكر بأن يُصبح نبيّا مَرّة أخرى، لكنّ الباقي من العمر كان لا يفي بذلك". السابق، ص١٥٤.
١١. "اعتاد أن يجلس في مقعده الهزّاز قُبالة شرفة منزلها الّذي هجرته منذ زمن لينتظر إيّابها الذي لم يحدث". السابق، ص١٥٤.
١٢. "ونزل المطر... وانتظرها على التلّة الموتورة بسياجها العجوز، ولم تأتِ. وانتظرته في غرفة العمليّات... ولم يأتِ". السابق، ص١٦٥.
١٣. سناء الشعلان، "قافلة العطش"، الأردنّ: الورّاق وأمانة عمّان الكبرى، ط١، ٢٠٠٦.
١٤. إنّ "قافلة العطش" هي استمرار في نهج "كابوس"، ولكنْ بالمراهنة في الأساس والمرجع على الواقعيّة التي لا تخلو من إيحاء، وبضروب حادثة من التبعيد بين الذات الساردة والفعل السرديّ. ذلك ما يجعل القصّة أكثر حكائيّة وأرسخ حضوراً في موصوف الوقائع وألصق وجوداً بالدقائق والتفاصيل.
١٥. Vladimir Jankélévitch ‘’ L’ironie’’,France :Flammarion,1964 ,p9.

.........❖❖❖❖❖ ....

الأسطورة في إبداع الأنثى؛ سيف المقاومة والبحث عن الحرية: دراسة في قصة "عينا خضر" لسناء شعلان

وناسه كحيلي *

تعد سناء شعلان من الوجوه النسوية البارزة التي وظفت الأسطورة في الكثير من كتاباتها وإخراج البغض منها إلى الساحة الأدبية، إذ عمدت إلى الاستفادة منها كليا وجزئيا بمختلف عناصرها؛ الحدث الأسطوري، المكان الأسطوري، الشخصية الأسطورية، الموجودات الأسطورية، الكائنات الأسطورية، والرمز الأسطوري،محاولة بذلك محاربة الفساد والسلطة المستبدة، وخصوصا السلطة الذكورية التي لا ترى في المرأة إلا جسدا بلا روح أو قطعة من أثاث يمتلكها الرجل، كما سعت إلى إيجاد الحلول التي تخرج بها وبنات جنسها من الوأد الحديث من جهة، ومساندة القضايا العادلة ومحاربة الاستعمار من جهة أخرى.

لقد بات توظيف التراث عادة تبنّاها الكثير من المبدعين المعاصرين لا سيما توظيف الأسطورة بنوعيها الأسطورة المقدسة، والأسطورة الأدبية. لكن ما يظهر جليا من خلال الدراسات النقدية، هو حظ الأسطورة من الكتابة الذكورية التي طالت العديد من الأجناس الأدبية، مثل الرواية، والمسرح، والشعر، والقصة، في حين نجد حظّها من الكتابة النسوية لا يتجاوز عدد أصابع اليد، والذي وجد منها محصور أغلبه في جنسي الرواية والشعر! ؟.

وهنا يلح السؤال في طرح نفسه بقوة، إلى ما ردّ هذا التضاؤل في توظيف الأسطورة عند المبدعات رغم اقتحامهن عالم الكتابة بقوة وبجرأة لا نظير لها ؟. أهي قلة الدراسات النقدية لما يسمى بالكتابة النسوية وبالتالي احتمال وجود

---

* جامعة عنابة، الجزائر

إبداعات مدفونة ضمن ركام الأعمال المغطاة بغبار الإهمال ؟،أم أن المبدعة لا تملك الكفاءة والقدرة الإبداعية والتخيلية للإبحار في عالم الأساطير وتطويعها للتدليل على ما يخالجها نحو عالمها كأنثى ونحو راهنها كما هو الشأن بالنسبة إلى المبدع ؟.

أثبتت الدراسات القليلة حول توظيف الأسطورة في الكتابات النسوية أن الأسطورة الأكثر سريانا ورواجا بين الكاتبات في معظم كتاباتهن شعرا كانت أم رواية هي **الأسطورة الأدبية الأنثوية شهرزاد**، كونها المثل الأعلى للذكاء الأنثوي، ولم تكن الكاتبة الأردنية **سناء شعلان** بمنأى عن هؤلاء الكاتبات، وإنّما تجاوزت توظيف شهرزاد إلى أساطير أخرى في الكثير من نصوصها مثل روايتها السقوط في الشمس،وكذلك مجموعاتها القصصية التي تحوي قصصا تعج بالأساطير مثل: الأساطير الفرعونية (عروس النيل)، أساطير الرؤيا (زرقاء اليمامة) أساطير الطوفان (العملاق عوج بن عناق)، الأسطورة الأنثوية شهرزاد (المارد)، أساطير البحث عن الخلود (عينا خضر)، أسطورة التحول (أطلنطا)، الأساطير اليونانية الهوميرية (أودسيوس مرة أخرى)....والكثير من الأساطير التي تعمل فيها الكاتبة على تعرية الواقع العربي وما يعانيه المواطن العربي من حرمان؛ حرمانه من الحب، من ذاته، من هويته، ومن أبسط حقوقه كإنسان.

بواعث التوظيف الأسطوري عند سناء شعلان :

إضافة إلى المؤثرات العربية، السياسية، والاجتماعية، والثقافية، وقعت الأسطورة من قلب المبدعة **سناء شعلان** موقعا كبيرا ؛ إذ دأبت على قراءتها منذ الطفولة واعتبرت نفسها الوحيدة القيّمة عليها، فطاردت من هم دونها معرفة بها لتحكي لهم أساطيرها، وكيف لا وقد أصبحت شهرزادا في عالمها ؟ نهلت من الكثير من الكتب وبالتحديد قرأت أكثر من ألفي كتاب، وقد ساعدتها في ذلك معلمتها بأن جعلتها القيّمة على مكتبة المدرسة رغم حداثة سنها، فقرأت

لماركيز، و**فيكتور هيغو**، و**ارنست هيمنغواي**، و**حنا مينا**، و**توفيق الحكيم**، و**جمال الغيطاني**، و**غسان كنفاني**، و**غادة السمان**، و**جرجي زيدان**، و**عبد الرحمان منيف**، كما قرأت كل أعمال **نجيب محفوظ** الذي توجت ثمرة حبها للأساطير ببحث علمي درست فيه الأسطورة في رواياته، مما دفعها إلى الإطلاع على الكثير من الكتب المتعلقة بالأسطورة، وتقديمها لكتاب نقدي بعنوان ❖الأسطورة في روايات نجيب محفوظ❖، كما كان للكاتبة كتاب نقدي سابق بعنوان❖السرد الغرائبي والعجائبي في القصة الأردنية❖، وهو مازاد من سعة الإطلاع لديها وتمكنها من الأسطورة[1].

والدراسة التالية تبين بوضوح توظيف الأسطورة عند المبدعة **سناء شعلان** التي طرقت الكثير من المواضيع : السياسية، الاجتماعية، والثقافية،... وقد اخترنا من بين قصصها القصة الأكثر شهرة وهي أسطورة البحث عن الخلود (عينا خضر) من المجموعة القصصية الهروب إلى آخر الدنيا، أين سنقف وقفة علمية عند تجليات هذه الأسطورة ومحاولة قراءة تفاعلها الرمزي مع قضاياها الشخصية وقضايا الوطن والأمة رغبة منها رصد الواقع المعيش للإنسان العربي وعلاقاته المختلفة، علاقته بمن يحب، بالمجتمع، بالوطن، وبالأمة العربية ككل آخذة بذلك نصب عينيها جميع شرائح وطبقات المجتمع كمادة دسمة لمعالجة مختلف القضايا حتى تلك التي إن حظيت بميزة ما، فهي التهميش .

عينا خضر... البحث عن الحرية واستمرار المقاومة:

تروي لنا الكاتبة من خلال "قصة عينا خضر"[2] حكاية شاب وشابة من فلسطين تحابا منذ الطفولة وتوج حبهما بالزواج. وازدادت سعادتهما بعد أن أثمر زواجهما بحمل الزوجة.لكن بعد ذلك يتم إلقاء القبض على الخضر ويدخل السجن، وتغتصب أرضه، ثم يقتل من أجل الحصول على قرنيتي عينيه اللتين توافقان قرنيتي مستوطن يهودي قريب لأحد الأعيان. تعلم الزوجة سبب

مقتل زوجها، وتصمم على استعادة عينيه ليستريح في التراب، فتعمل على رصد حركات المستوطن بعد أن تستعلم عنه باشتراء ذمة مجند إسرائيلي باع واجبه مقابل المال (وبلكنته العبرية اللعينة، باح لي المجند الإسرائيلي بكل شيء)[٣]، وتتحين الفرصة لتقترب من المستوطن وتدس أصابعها في عينيه بعد أن جهزتهما لذلك (أظافري الطويلة التي حرصت على حدتها وطولها من أجل هذا اليوم)[٤].وتقتلع عينيه، فتتسارع إليها رصاصات اليهود لتغدو جثة هامدة غانمة تحضن يداها عيني خضر (وفي الكف يا لهفي !!ترتاح عينا خضر)[٥].

الدراسة النقدية الأسطورية :

لدراسة القصة دراسة نقدية أسطورية وجب علينا التوقف عند ثلاثية **المنهج النقدي الأسطوري** المتمثلة في **التجلي، المطاوعة، والإشعاع** لرصد جماليات توظيف الأسطورة عند **المبدعة** في قصتها المعنونة بعيني خضر وذلك من خلال :

التجلي:

١-العنوان :

أعطت الكاتبة قصتها عنوانا مكونا من جملة اسمية ذات كلمتين (عينا) و(خضر)، وهما كلمتان تحملان من الدلالات الكثير؛ فكلمة عينا :كلمة (اسم) مثنى مفرده عين، والتي تحتمل هي الأخرى معان كثيرة فهي تدل على البصر، وهو ما تم توظيفه على مستوى السطح، كما تعني عين الماء التي تدل على الخصب والحياة وتعني الحر والخالص النفيس، أما مجيئها مثنى فهو دليل الحياة كذلك، إذ لا تقوم الحياة إلا على وجود الاثنين ومنها ثنائية التضاد(السالب والموجب)؛ إذ لا يمكنها القيام على قطب واحد، فمن دواع قيامها واستمرارها وجود الأنثى مع الذكر،والخير مع الشر، والنور مع الظلمة، والحب مع الكره والحرية مع العبودية ...وإن دلت اللفظة سطحيا على النور والظلام فهي تدل عمقا على الحرية والعبودية، على اغتصاب الحق

واسترجاعه وعلى الموت والحياة، وهو ما حملته الكاتبة في خطابها تحت غطاء اغتصاب عيني خضر، واسترجاعها من قبل الزوجة . أما كلمة خضر فهي اسم كذلك يحمل هو الآخر الكثير من الدلالات مثل الخصب، الحياة الخير،الجنة الأرض ...،وهو لون محبب لدى العرب تتفاءل به، ويحمل من الناحية الدينية علاقة بقصة ذي القرنين والخضر عليهما السلام، والذين ترافقا للبحث عن عين الحياة، وما يملكه هذا الأخير من علم وحكمة، وقد ربطت المبدعة الكلمتين بعضهما ببعض لتحصل على عنوان يحمل شحنات دلالية قوية من خلال توافق دلالته التركيبية مع دلالة كل كلمة على حدى، ومع موضوع الأسطورة الأصل [٦]. ويمكن توضيح ذلك كما يلي:

الأسطورة الأصل	النص الأدبي
رحلة ذي القرنين +الخضر للبحث عن عين الحياة	عينا خضر
	عين + خضر
↓	نور+حياة + ماء......... حصب+حياة
	البحث عن الحرية والاستمرارية
البحث عن الخلود لعبادة الله	الخلود = الحياة = استمرارية الحرية

٢-البناء الفني :

إن المطلع والقارئ لقصة عينا خضر يتجه بفكرة مباشرة بعد قراءة العنوان إلى قصة الخضر عليه السلام، ولاسيما كلمة الخضر،الاسم المرتبط بالحكمة والعلم، وهو الرجل الذي لقيه موسى وفتاة وعرضا عليه مرافقته وأنزل تعالى قوله فيه في سورة الكهف :«فوجدوا عبدا من عبادنا أتيناه رحمة من عندنا وعلمناه من لدنا علما» [٧] أما عند قراءة النص قراءة متأنية، فأول ما يواجهنا هو العبارة الاستهلالية التي تحيل إلى أسطورة ذي القرنين والخضر

مباشرة (آه من عيني خضر[8])، ثم تتكرر الجملة على طول النص (عيني خضر كلازمة بنت الكاتبة عليها نصها، ثم إن اقتباس الاسم الأسطوري (الخضر) وحده كان كافٍ للدلالة على الأسطورة .

يلاحظ كذلك أنه يمكن تقسيم النص الأدبي إلى مراحل النص الأصل إذ يحمل الجزء الأول منه قصة الملك ذي القرنين وحياته العادية- إن أمكن القول- فهو ملك له سعة من الملك، متصل بعالم السماء وفجأة بعد أن يسمع من الملاك روفائيل أن الملائكة تسبح الله وتعبده حق عبادته، إذ أن هناك من لا يرفع رأسه من السجود وهناك من لا يقوم من الركوع،وهناك من لا تجف عينيه من الدموع، وهم على ذلك لا يوفون الله حقه، فبكى ذو القرنين لذلك، وبالتالي يحدث الاضطراب عند هذه المرحلة، بعدها يقرر ذو القرنين أن يعبد هو الآخر الله حق عبادته، فيبحث عن الوسيلة الفضلى لذلك بسؤال روفائيل الذي يمده بالإجابة وهي مرحلة البحث عن الحل ثم يجهز ذو القرنين العدة والعتاد من جيش وخيل ويرحل باحثا عن عين الحياة مع الخضر. يصل الخضر إلي العين، فيغتسل منها ويشرب، فيما يرجع ذو القرنين زاهدا في الدنيا راغبا عنها بعد أن يحصد مغزى رحلته المتمثل في أن النفس البشرية لا تشبع ولا تهنأ إلى أن توارى التراب، ولا يملأ عيني ابن آدم إلا التراب .

وكان النص شديد القرب من النص الأصلي في تقسيمه، فهو يبدأ بحالة الاستقرار التي كان يعيشها الزوجان، يعتنيان بأرضهما وما عليها من أشجار، فجأة يحدث الاضطراب ؛ يقبض على الخضر ويقتاد إلي السجن ثم يقتل. تسمع الزوجة بأنه دفن دون عينين(وهمس الجميع بحسرة مطحونة :خضر بلا عينين)[9] تصمم الزوجة على معرفة سر اختفائهما، فتسأل، وتحصل على الجواب من مجند إسرائيلي؛ على أن زوجها قد نزعت عيناه لمعالجة عيني يهودي قريب للجنرال وذلك بعد أن تدفع الزوجة كل ما تملك لمعرفة السر (بحثت عن سر اختفاء عينيك ...دفعت كل ما أملك لمعرفة سر اختفائهما،

دفعت القلادة الذهبية التي دفعتها مهرا إلي) [10]. ثم تعد هي الأخرى العدة لتحقيق هدفها، فتعمل على إ طالة أظافرها لليوم المنشود، فتراقب بحذر المستوطن الهدف، وبعد مدة تتمكن منه وتقتلع العينين لتنتهي القصة بوفاتها هي كذلك لكن بعد أن تفوز بغنيمتها ويمكن تبيان ذلك في الجدول التالي :

النص الأصلي	النص الأدبي
١-**العنوان:** ذو القرنين، والخضر، والبحث عن عين الحياة .	١-**العنوان:** عينا خضر
٢-**مرحلة الاستقرار:**عيش ذوالقرنين في استقرار وسعة من الملك	٢-**مرحلة الاستقرار:**عيش الزوجين في ارضهما في استقرار+بعض الملك (الارض+الزيتون)
٣-**حدوث الاظطراب:** سماع قصة الملائكة من روفائل وعبادتهم لله.	٣- **حدوث الاضطراب:** اعتقال الخضر وقتله ودفنه دون عينين .
٤-البحث عن الوسيلة المثلى لعبادة الله	٤-بحث الزوجة عن سر اختفاء عيني خضر
٥-المسؤول :روفائيل الملاك	٥-المسؤول :يهودي مجند
٦-**إعداد العدة للبحث عن عين الحياة**(تجهيز الخيل +الجيش+العلماء).	٦-**إعداد العدة** (بيع القلادة +الملك+إطالة الأظافر +ترصد اليهودي).
٧- **وصول** الخضر إلى عين الحياة وظفره وزهد الملك بعد رجوعه (ودع الدنيا بزهده).	٧- **وصول** الزوجة إلى هدفها وظفرها بعيني زوجها وموتها بعد ذلك .(ودعت الدنيا بموتها).

من خلال الجدول يمكن التماس الشخصيات الأدبية التي تلتقي وشخصيات الأسطورة بناء في حين تختلف عنها موقعا ومقاما، وهي شخصية

(الخضر، الزوجة، والمجند الإسرائيلي)التي تقابلها في النص الأصلي (ذو القرنين، الخضر وروفائيل)،فبينما كانت الشخصيات الأصلية ذات مقام رفيع، ومكانة عالية (ملك +عالم +ملاك) لم تعدوا الشخصيات الأدبية أن تكون من العامة، وما ذلك إلا محاولة من المبدعة الغوص في حياة المواطن العربي وأغوار قضاياه مهما كان شكله أو طبقته، وكشف الواقع بعيدا عن ذوي المقامات والعظماء من الشخوص، وهي الميزة التي يتميز بها الجنس القصصي عن غيره من الأجناس (الاهتمام بالطبقة العامة)،أما الأحداث فيمكن القول بأنّها متشابهة إلى حد كبير عند تقسيم القصة إلى أجزائها التي ذكرت سابقا : استقرار اضطراب أسئلة ، تعقبها الأجوبة، التصميم على تحقيق الهدف، فالوصول إلي الغاية المنشودة .

رغم التشابه الموجود في البناء الفني للقصتين، إلا أن هناك بعض الاختلاف كذلك فيما يحدث للشخصيات إذ ينطلق كل من ذي القرنين والخضر معا، ليعودا معا بظفر الثاني وزهد الأول ورغبته عن الدنيا، أما القصة الأدبية، فتبدأ الرحلة بالزوجين ليموت الطرف الأول في بداية المرحلة ويكون حافزا للطرف الثاني (الزوجة) في إتمام المرحلة الثانية، وفيها يتحقق الهدف وتظفر الزوجة بعيني زوجها الخضر، ثم موتها هي الأخرى. فبينما دفع ذوالقرنين روحه وضميره دون جسده ثمنا للوصول إلى إجابة شافية، وهي النتيجة التي خلص إليها في الأخير، دفعت الزوجة حياتها ثمنا لاسترداد عيني زوجها، وقد خلصت الكاتبة بذلك إلى النتيجة نفسها، فلما كانت العبرة التي خلص إليها ذوالقرنين تكمن في كون الإنسان لا يشبع وأنه لن ينعتق من عبودية نفسه وتكالبه وراء الدنيا إلا بعد أن يواري التراب، كذلك لم تهنأ الزوجة إلا بعد أن عانقت أنفاسها وجسدها التراب ولم يرتح الخضر إلا بعد أن وارت عيناه التراب، وهو دليل الخلاص من العبودية الذي سيلتزم دفع الغالي من الثمن والتضحية ؛فإما الحرية وإما الموت. وهذا إشارة من الكاتبة إلى الحالة

السياسية والاجتماعية والدينية التي يعيشها المواطن العربي داخل فلسطين من ظلم ونهب واغتصاب للحقوق، وقد وفقت الكاتبة في المقابلة بين الحياة في النص الأصلي والنص الأدبي، فبينما كانت الحياة في النص الأول تكمن في عبادة الله حق عبادته وذلك بالانعتاق من عبودية شهوات الدنيا وملذاتها، كانت في النص الثاني تساوي الحرية بالانعتاق من عبودية المستعمر المغتصب .

ويظهر المكان في الأسطورة مفتوحا (اتصال بين عالم الأرض والسماء) والرحلة بين مطلع الشمس ومغربها، وذلك لتدل على الإنسان في كل بقعة من بقاع الكون وأنه معني بعبادة الله، أما في النص الأدبي فهو محدود في (القدس) ليدل على المواطن الفلسطيني، وقد تأسطر بأن جعلته الكاتبة يضم أحداثا شبيهة بأحداث الأسطورة، ثم إن القدس مكان مؤسطر بذاته لما توالى وتعاقب عليها من حروب دينية وقصص وأساطير.

أما الزمن فتبدأ الكاتبة نصها باستراحة تصف فيها عيني خضر والعلاقة التي بينه وبين الزوجة ومن ثمة تقفز إلى المشهد أين يدور بينهما حوار حول زواجهما، بعدها تلجأ الكاتبة إلى خلاصة تسرد فيها كيف تزوجا وعاشا سعيدين في البداية .ويستمر زمن الأحداث في التطور خطيا مابين استراحة وأخرى إلى أن تصل الكاتبة إلى السرد الاستذكاري في الحديث عن كيفية اختفاء عيني خضر . وبينما يبدو الزمن في النص الأصلي أسطوري إلى حد ما؛ إذ طلب ذو القرنين من جنوده التعسكر وانتظاره اثنتي عشر سنة قرب أرض الله المظلمة، وإن لم يعد بعدها عادوا من حيث أتوا، تأرجح الزمن في القصة الأدبية بين الانفتاح والانغلاق، إذ تبدأ القصة بزمن مفتوح عندما تقول الزوجة (تلك الأشواق التي ولدت منذ أن كنا طفلين)"[١١]، فقد يحدد الزمن بين الطفولة والكبر لكن السؤال هنا متى بدأت هذه الطفولة ؟ ليس هناك تاريخ محدد لها، وهي السمة التي تعطي للزمن انفتاحا على الماضي، ثم يأخذ الزمن انفتاحا آخر لكنه هذه المرة في الحاضر(في كل ليلة أتعبد في محراب عينيه)"[١٢]

فرغم انحصار الوقت في الليل، لكن عملت كلمة (كل)على فتح وقت هذه الليالي التي لا نعلم مبدأها من منتهاها .

بعدها يتجه الزمن نحو الانغلاق في قولها : (كانت ليلة دافئة في حضنك، لا بل ليلة باردة برحيلك)[١٣]، إذ حصرت عملية اقتياد الخضر إلى السجن في الليل، ثم تقول:(في اليوم الثاني جاء الجنود وجرفوا الأرض)[١٤]، (بعد شهر قالوا أنك مت)[١٥]...(سلموا جسدك ليلا لأبيك.....)[١٦]. ولعل تراوح الزمن بين الانفتاح والانغلاق والماضي والحاضر إنما هو محاولة من الكاتبة إجلاء حقيقة المواطن الفلسطيني وبلده، ماضيه وحاضره المملوء بالجراح، وما كان استعمال كلمة الليل التي تتكرر في النص بكثرة إلا إشارة منها إلى جبن الاحتلال اليهودي لفلسطين تحت غطاء الأسبقية في الحق، فكان كل ما يتم ويحدث، إنما يتم في غموض وإبهام دون وضوح السبب الحقيقي، وذلك طبعا خوفا من الثورة وخوفا من انكشاف الحقائق، وبعد ذلك يتواصل الزمن في الانغلاق أكثر في قولها: (حيث استولى المستوطنون على بيت سيدي على قبل سنوات)[١٧]،وكذلك في : (طوال أسابيع ناجتني عينا خضر)[١٨]...وهو دليل قوي على حالة الحصار التي يعيشها المواطن الفلسطيني وتأزم قضيته في الوقت الراهن.

٣-الاقتباس والتناص:

لقد تجاوزت الكاتبة توظيف الاسم الأسطوري الذي ينتمي إلى الأسطورة الأساس أسطورة "الخضر مع ذي القرنين "- إلى توظيف مكونات أسطورية أخرى ونصوص أدبية يمكن توضيحها كما يلي :

١-استحضرت الكاتبة بعض الإشارات من النصوص الأدبية الشعرية والمتمثلة في :

❖**قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب :**

"عيناك غابتا نخيل ساعة السحر " .

❖قصيدة المجد للضفائر الطويلة لنزار قباني :

"عيناها طيران أخضران ".

في قولها (تينك العينين ...وتشرقان مثل نخيل أخضر)[19]. أين التقى ثلاثتهم في تشبيه العين بالنخيل الأخضر.

❖قصيدة البئر المهجورة ليوسف الخال :

"لنا التراب بيت، رحم، وكفن " وتلتقي بقول الكاتبة ": عينا خضر... تدعواني إلى ...وإلى إطعامهما لدود الأرض التي يعشقها "[20].

٣-ضمنت المبدعة نصها بعض الأسماء والخلفيات الأسطورية :

أ-**الفنيق** الطائر الأسطوري الذي ينبعث من رماده والذي يرمز إلى الانبعاث والميلاد من جديد، وقد وظفته المبدعة إشارة منها إلى استمرار المقاومة الفلسطينية، لأن في قتل الخضر ميلاد لألف خضر آخر، إن إطعام جسد الخضر ودمه الأرض الفلسطينية إنما هو بعث لحب المقاومة، ومنبت لملايين السيوف، وبعث حب الجهاد في الأجيال اللاحقة، وقد دل عليه أكثر اسم ابن الخضر (عودة) الذي سيرضع حب استرجاع حق أبيه وشعبه، فاسم عودة هو إشارة لعودة الخضر ومقاومته من خلال ابنه وسيوف أخرى .

ب-**الأسطورة الأنثوية شهرزاد** : في قولها :"وكما أهدى حبه لأرضه التي كان يحدثني كل ليلة عن حبه لها ."[21] وهو شبيه بحكي شهر زاد في الليالي (تمركز الحديث في الليل) ..

ج-**أسطورة جلجامش** : يتلقي النص هنا مع أسطورة البحث عن الخلود (جلجامش) وذلك من خلال بحث الزوجة عن عيني زوجها لترد إليه راحة البال كما بحث جلجامش عن زهرة الخلود ليرد الحياة لأنكيدو.

أما الخلفيات الممكن استخرجها من النص فهي:

الخلفية التاريخية والسياسية والدينية :

المتمثلة في الصراع القائم بين اليهود والعرب منذ القدم، وكره كل منهما للآخر وكل ما يرتبط به ونلمح ذلك من خلال : (وبلكنتة العبرية اللعينة ...)[٢٢].كما يحمل النص الإشارة إلى طبع الإنسان اليهودي والمتمثل في الغدر والخيانة (باح لي المجند الإسرائيلي)[٢٣].بكل شيء، وهي إشارة إما إلى الطبع والسلوك اليهودي كما سبق الذكر، أو إشارة إلى استيقاظ بعض الضمائر اليهودية التي ترفض يهوديتها لما نشب من خلاف داخل الطوائف اليهودية نفسها " إذ أوردت وكالات الأنباء في شهر أبريل ١٩٩٧ خبرين:

الأول مفاده أن السلطات الإسرائيلية تتوقع أن تشهد مدينة القدس اضطرابات وعمليات إلقاء حجارة، لكن ليس من الجانب الفلسطيني وإنما من الجانب اليهودي المتدين. أما الخبر الثاني، فهو طرد يهودي أثيوبي من عيادة طبية بدعوى العنصرية، وهو ما أثار حفيظة الكثير من السود"[٢٤].

ومنه قد يحتمل أن هذا المجند الإسرائيلي قد أخبر الزوجة بالسر رفضا منه لانتمائه اليهودي، لكنه غطى رفضه بقبول المال المقدم من الزوجة مقابل البوح بالسر .

ب: المطاوعة :

تمكنت الكاتبة من تطويع مختلف العناصر الأسطورية الموظفة في نصها الإبداعي انطلاقا من اعتمادها على :

١- **التشابه** : الذي يتضح أكثر في البناء الفني أين تشابهت الأحداث الفنية مع الأحداث في القصة الأصلية فكل حكاية من الحكايتين تبدأ بالاستقرار ثم حدوث الاضطراب، فالأسئلة، فالاستعداد، وأخيرا تحقيق الهدف، ويظهر التشابه كذلك من خلال تشابه الشخصيات الرئيسية فنجد التقابل بين كل من ذي القرنين، الخضر، وروفائيل في الأسطورة، والزوج (الخضر)، والزوجة والمجند الإسرائيلي في النص .

هذا في ما يخص الأحداث العامة وشبهها بأحداث الأسطورة الأساس، أما التشابه الآخر فقد تم على مستوى الأحداث الداخلية الجزئية، فنجد الخضر وزوجته شبيهين بشهرزاد وشهريار في قصة الليالي؛ أين يتم الحديث عن الأرض كل ليلة.

كما نجد التشابه كذلك في دور الزوجة ببحثها عن بعث الحياة (ارتياح البال والهدوء) في زوجها بعد أن وارى التراب باسترجاع عينيه والبحث عنهما وذلك كثير الشبه بمحاولة جلجامش إيجاد زهرة الخلود لإرجاع الحياة لأنكيدو، وقد تم إحداث التشابه الآخر بين ولادة الطفل (عودة)وإعادة عينا خضر للتراب و بين بعث حب المقاومة والقتال من خلال طائر الفنيق وانبعاثه من رماده إشارة إلى انبعاث الخضر (انبعاث المقاومة من خلال موته في أناس آخرين ومنهم الابن عودة).

٢-**التشويه والتغيير** : يظهر التشويه والتغيير من خلال الحصول على قصة ثانية هي قصة الشاب الفلسطيني "الخضر " وزوجته وما مرا به من ظلم من طرف اليهود في الأرض الفلسطينية في القدس، أين يحلم الزوج بأرض محررة، لكنه يقتل وتسعى الزوجة لمعرفة سر اختفاء عينيه التي كانت سبب قتله، ولعل أول تغيير يكمن في موقع الشخصيات، فبينما كانت شخصيات القصة الأصل من أسمى الطبقات كانت شخصيات القصة الفنية من الطبقة العادية، ولا سيما شخصية الملاك التي تقابلها شخصية اليهودي (المجند).

ويظهر التشويه والتغيير في ما وقع للزوجين كذلك، فبينما عاد كل من ذي القرنين والخضر سالمين غانمين يحملان المغزى من رحلتهما، فقد الزوج والزوجة حياتهما في القصة الأدبية وكان ثمن حصول الزوجة على مرادها دفع حياتها ثمنا لذلك.

إضافة إلى ما سبق يمكن الحديث عن التغيير الذي أحدثته الكاتبة في استعارتها قصة الليالي، فلما كانت في القصة الأصلية شهرزاد هي الراوية

وشهريار (الرجل) هو المستمع، كان العكس في القصة الأدبية ؛ فالمحدث كل ليلة كان الخضر والمستمعة كانت الزوجة، ثم يأتي التغير في الفعل ذاته، إذ كان في قصة شهرزاد "حكي " وهو متعلق برواية العجيب من الأمور أما في النص الأدبي فهو "حديث " ويحمل الواقع المعيش وأحلاما مستقبلية، وإذا كانت شهرزاد تشغل شهريار عن قتلها من خلال الحكي كان الخضر يشعل حب الأرض والحرية، وحب الأحلام في قلب زوجته.

وبالتالي نجحت المبدعة في تطويع مختلف العناصر الأسطورية من خلال تقنيتي التشابه والتغيير لرسم قصة جديدة تحمل شحنات دلالية مختلفة .

ج- مستوى الإشعاع:

بتوظيفها للعديد من العناصر الأسطورية تمكنت المبدعة من خلق نص جديد عن طريق تطويعها لتلك العناصر انطلاقا من اعتمادها لعمليتي التشبيه والتحوير(التغيير) لتحصل في الأخير على نص جديد هو "عينا خضر" والذي يتفق مع النص الأصلي في بنائه اتفاقا تاما، ويختلف في دور شخصياته بناء على ما تسعى الكاتبة لإجلائه وما تشير إليه .وعليه أعطى هذا التجلي والتطويع بعض الأبعاد الدلالية التي يمكن ذكرها فيما يلي :

١- **البعد الديني** : ويتجلي من خلال الصراع القائم بين الفلسطنين واليهود من أجل أرض فلسطين وهي قصة معروفة في ديننا الحنيف .

٢-**التاريخي** : ويتمثل في الصراع ذاته الذي نشب منذ القديم إلى يومنا الراهن، وقد أشارت الكاتبة إلى ذلك من خلال الاستيلاء على(بيت سيدي علي) وذكرها لبعض الأزمان على سبيل التأريخ.

٣-**السياسي** : وهي الحرب التي تدور بين الفلسطينيين واليهود لأجل ما سموه بأرض الميعاد، والدعوة إلى استمرار المقاومة من أجل الحصول على الحرية .

٤-**البعد الأخلاقي** : إذا كان الإنعتاق من شهوات الدنيا يكمن في محاربة النفس وتقوى الله حق تقاته، فالانعتاق من عبودية البشر يكمن في القتال أو الموت.

٥-**البعد الاجتماعي الثقافي** : وهي الحالة التي أحالت إليها الكاتبة والتي تتمثل في الحالة المعيشية للمواطن الفلسطيني الذي يعتمد بنسبة كبيرة على الأرض وما عليها من شجر وزيتون، والدليل على ذلك قول الخضر موصيا زوجته (خذي بالك من الولد والزيتون يا امرأة)[٢٥]. كما تناولت الكاتبة الكثير من المصطلحات التي تدل على الأرض مثل النخيل الأخضر، الغرس، غرستنا، شجيرة، زيتون، أرض، ..وهي إشارة أيضا إلى التعلق بالجانب الزراعي الذي يمثل الحياة.

٦-**البعد الفني الجمالي** : ويظهر ذلك من خلال قدرة الكاتبة تطويع العناصر الأسطورية وتوظيفها في جنس القصة القصيرة وإعطاء نص فني جديد وما ينسحب على هذا الأخير من بناء أسلوبي راقي ولغة شيقة أظهرت فيها المبدعة موقفها من الراهن الفلسطيني، وما يعانيه المواطن الفلسطيني وحلمه الدائم بالعيش في أرض محررة تشرق على أسوارها الشمس.

الخلاصة:

من خلال دراسة بعض الآراء حول توظيف الأسطورة في كتابات بعض الأديبات، اتضح أن أغلبهن لجأن إلى توظيف أسطورة شهر زاد، لأنها من جنسهن، وبالتالي تحاول الكاتبات إيجاد أنفسهن في البطلة شهرزاد التي أصبحت قدوتهن، فحاربن الرجل بالكلمة المكتوبة بدل الكلمة الشفوية، وكان الحب بكل أشكاله هو العنصر الحاضر بقوة في إبداعاتهن، والذي تأرجح بين حب الآخر وحب الوطن ، ومن خلال دراسة نماذج لسناء شعلان التي دارت قضايا مواضيعها في عوالم الحب بأنواعه، نجد خصوصية التمحور حول الذات والحديث عن الحب والوطن، لكن الكاتبة على عكس ما أشيع عن كتابات

المرأة، نجد المرأة في قصصها ضحية ومذنبة، عاشقة ومعشوقة، محبة للحرية وللوطن، فسناء لم تلق اللوم على الرجل فيما تعانيه المرأة، بل جعلته هو كذلك يعاني من الحرمان وضحية لألاعيب الأنثى فجعلته بحاجة إليها كما هي في حاجته، فرغم ذكائه وقوته وثروته يبقى بحاجة إلى الكائن الضعيف المسمى أنثى كما أنها رغم ذكائها وجمالها وتكبرها تبقى في حاجة إلى ذاك المسمى رجلا، فكل منهما في حاجة الآخر ولا تكتمل الصلة بينهما إلا بعطاء الذات الذي يستوجب الاختلاف . وقد سعت سناء شعلان إلى توظيف الأسطورة في القصة القصيرة التماسا منها لنوع جديد ومختلف عن القصة القصيرة القديمة معتمدة بذلك على التجريب . وقد تجلى هذا التوظيف في:

- توظيف المكان الأسطوري، الزمن الأسطوري، الشخصية الأسطورية، الكائن الأسطوري، الموجودات الأسطورية، الحدث الأسطوري والرمز الأسطوري .
- وقد تلجأ الكاتبة إلى التوظيف الكلي أو التوظيف الجزئي، وقد توظف أكثر من عنصر في قصة واحدة وقد توظف العناصر كلها في النص الواحد.
- تمكنت الكاتبة ببراعة من الفصل بين الشخصية الأسطورية في الأسطورة والشخصية الدينية في القصة الواحدة دون إحداث الخلط رغم مزجها بين الأسطوري والتاريخي والديني في النص الواحد. وقد اعتنت بجميع العناصر الأسطورية والمكونات الميثولوجية كما نجحت في إسقاطها على واقعها المعيش كأنثى من جهة، وكمواطنة عربية من جهة أخرى، إذ حاربت سراب الأفكار السوداء الذي أشعل نار الحرب بين المرأة والرجل دون داع سوى أنهما لم يقفا بعد عند المعنى الأسمى لاختلافهما، وان هذا الاختلاف هو أساس الاتحاد والداعي إليه . كما

أشارت إلى فساد الأنظمة السياسية والاستبداد وفساد السلطة ونوم الضمائر عن محاربة الظلم، وأن الحل يكمن في المواجهة لا الانسحاب وفي الصراخ في وجه الظلم لا وضع الأيدي على الأفواه.

الهوامش:

١-أنظر :سناء شعلان :الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، ص: ٢٤، وشهادة إبداعية لسناء شعلان :مجلة الجسرة،ص: ٣٠ومابعدها

٢-سناء شعلان:الهروب إلى آخر الدنيا، عينا خضر،نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، الدوحة، ط١، ٢٠٠٦ .

٣-المصدر نفسه: ٦٠.

٤-٥- المصدر نفسه:ص:٦١.

٦- أسطورة ذي القرنين والخضر والبحث عن الحياة: :لقد أكد الدارسون أن وجود عدة أوجه لهذه الأسطورة، أشهرها أنه كان للملك ذي القرنين صلة بعالم السماء، وكان له خليل من الملائكة يسمى روفائيل يخبره أخبارها، وقد رغب ذوالقرنين في عبادة الله كما ينبغي بعد أن سمع أن الملائكة تعبده حق عبادة وهم على ذلك غير راضين بعبادتهم، فبكى وسأل الملاك عن الوسيلة المثلى لعبادة الله، فأخبره بأنها الشرب من عين الحياة الموجودة بأرض الله المظلمة، فرحل إليها بمعية الخضر، أين لقيا في طريقهما الكثير، وعادا بعدها؛ الأول زاهدا والثاني ظافرا؛ إذ زعموا أنه شرب من ماء الحياة فخلد، فما مر بمكان خراب إلا ودبت فيه الحياة. انظر : محمد عجينة :موسوعة أساطير العرب، دار الفرابي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤، ص: ٤٧٤.وعماد الدين أبي الفداء إسماعيل ابن كثير (ت٧٠٠، ٧٧٤ هـ)، دار الإمام مالك، الجزائر، ط١، ٢٠٠٦،ص:٣١٣.

٧-قرآن كريم :سورة الكهف، الآية :[٦٥].

٨-سناء شعلان،الهروب إلى آخر الدنيا :ص :٥٧.

٩-١٠- المصدر نفسه:ص :٥٩.

١١- المصدر نفسه، ص :٥٧.

١٢- المصدر نفسه، ص :٥٧.

١٣-١٤-١٥-١٦- المصدر نفسه، ص ٥٩.

١٧-١٨- المصدر نفسه: ص: ٦٠.

١٩- المصدر نفسه، ص: ٥٧.

٢٠- المصدر نفسه: ص: ٦١.
٢١-المصدر نفسه: ٥٨.
٢٢-٢٣- المصدر نفسه، ص:٦٠.
٢٤-انظر: عبد الوهاب المسيري: من هو اليهود ؟!، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط٣، ٢٠٠٢، ص: ٥.
٢٥- سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص: ٥٩

.... ❖❖❖❖❖ ....

التحول والتعرف وجماليات التلقي
قراءة في نصوص سناء شعلان القصصية

أ.د.غنام محمد خضر*

مدخل:

تجتهد هذه الدراسة لمعالجة ظاهرة التحول والتعرف في قصص القاصة الأردنية سناء شعلان، وهذه الظاهرة ترتبط ارتباطاً مباشراً بفن المسرح، إذ تتجلى من خلال الحدث الدرامي كما أشار لها أرسطو في كتابه فن الشعر، وبعد قراءات متعددة تبين أن هذه الظاهرة موجودة في الفن القصصي أيضا لكن لم يسلط عليها الضوء بشكل كبير، وهذه الظاهرة تتعلق بجماليات التلقي؛ لأنها تتجسد من خلال ماتحدثه من تغييرات لدى المتلقي، وسنحاول أن نقف في بحثنا على تجليات هذه الظاهرة وانعكاساتها على النص القصصي من خلال المكان والشخصية.

إن مصطلح التحول والتعرف من المصطلحات الدرامية التي وجدت مع وجود المسرح وتشير الدراسات القديمة والحديثة بأن أرسطو المنظر الأول للدراما تطرق لهذا المصطلح في كتابه فن الشعر، ولم يقتصر على نوع درامي بعينه إذ ارتبط بالتراجيديا والكوميديا على حد سواء، فالتحول عند أرسطو هو ((انقلاب الفعل إلى ضده تبعاً للضرورة والاحتمال))

* ناقد، جامعة تكريت، العراق.

[1] ويجب أن يغير هذا التحول في مجرى الأحداث ويعرّف المتلقي بأشياء جديدة، تساهم في تغيير مصير البطل، أما مولين ميرشنت في كتابه الكوميديا والتراجيديا فيعرف التحول على أنه ((تغيير من حالة تكون عليها الأشياء في الدراما إلى ما هو ضدها، ولابد أن يحدث هذا التحول المفاجئ كنتيجة محتملة أو ضرورية لتسلسل أحداث المسرحية)) [2]، ويكون هذا التحول محتمل الحصول في الحياة، وهذا التحول والتعرف يغير حالة الشخصية من الشقاء إلى السعادة في الكوميديا ومن السعادة إلى الشقاء في التراجيديا، أما ملتون ماركس فقد أكد ان التحول هو((تغيير مجرى الأحداث كلياً لأنها نقطة حاسمة تتحول فيها الشخصية من الشقاء الى السعادة ومن الجهل إلى المعرفة بسبب إزاحة الستار عن الأشياء الغامضة)) [3] أي إن هذا التحول ينعكس في حياة الشخصية ومجرى الأحداث لذا أكد أرسطو على اصطلاح التحول والتعرف دون الفصل بينهما باعتبار أن التعرف هو أساس التحول.

ومن الجدير بالذكر أن التحول والتعرف يقود بشكل أو بآخر إلى كسر أفق التوقع، وكما هو معلوم لدى القارئ، إن لمفهوم كسر أفق التوقع جذوراً قديمة تعود إلى النقد العربي القديم، لكن هذا المصطلح شاع في الدراسات النقدية الحديثة التي ارتبطت بنظرية التلقي والتي اتخذت من القارئ محوراً رئيساً في دراسة النص الأدبي والدراسات النقدية الحديثة، فاختلفت النظرة القديمة التي تتخذ من القارئ مستهلكاً

(1). أرسطو: فن الشعر: ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت ص٣٢.
(2). مولوين، مرشنت، الكوميديا والترابيديا، ترجمة، علي الراعي سلسلة عالم المعرفة، الكويت ص٢٣٣.
(3). ملتون، ماركس: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة: فريد مندور، دار الكتب العربي ص١٠٧.

للنص، وسادت بفعل هذه النظرية مفاهيم جديدة تتخذ من القارئ منتجاً للنص أو متفاعلاً مع النص وإنهاء سلطة النص على القارئ وأصبح للقارئ سلطة على النص أيضاً، إذ يعمل القارئ على الدخول إلى عمق النص وفك شفرته وبفعل هذه الرؤية ظهرت بعض المسميات منها: المفاجأة والتوقع والانتظار الخائب أو المحيط، والانحراف، والصدمة والفجوة والفراغ والتوتر ومسافة التوتر وأفق التوقع، وكل هذه العناصر ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمشاركة القارئ في استخراج خبايا النص والوقوف عند المدهش والمثير فيه، ولذلك لم يعد دوره مقتصراً على ملامسة سطح النص وإنما عدا دوره كامناً في الكشف عن أعماق النص بشكل يجد تفاعلاً خلاقاً بين النص والقارئ"[٤]، وظهرت تسميات عديدة لمصطلح أفق التوقع منها ((الأفق الأدبي))[٥]، و ((أفق الانتظار))[٦]، وغيرها من المصطلحات.

ومفهوم أفق التوقع "لايتعامل مع جزيئات في النص الأدبي فقط، وإنما قد يشتمل النص كله فيما إذا كان منسجماً مع أفق توقع القارئ أم لا"[٧]، من هنا نستطيع القول بأن فعل التحول والتعرف يقود بشكل حتمي لإحداث كسر أفق التوقع ويضع القارئ أمام اختبار تجربته الجمالية، إذ قد يتطابق أفق توقع القارئ مع النص الأدبي فيحصل انسجاماً،

---

(٤) المتوقع واللامتوقع: ٤٧.
(٥) نظرية الاستقبال: روبرت سي هولب، ترجمة: رعد عبد الجليل: ٧٧.
(٦) التلقي والتأويل (مدخل نظري): محمد بن عياد.
(٧) المتوقع واللامتوقع: ٥٣.

وربمـا لا يكـون هنـاك أي تطـابق أو انسـجام، وعـدم التطـابق هـذا يسمى عند ياوس بالمسافة الجمالية.

قامـت معظـم قصـص سـناء الشـعلان القصـيرة علـى هـذه التقنيـة وتمركـزت بشـكل واضـح وجلـي لتجعـل مـن القـارئ يعـيش لحظـة الإدهـاش الحقيقيـة عنـدما تفاجئـه الشـعلان بتحـول علـى مسـتوى الأحـداث فتكسـر أفـق التوقـع عنـده وتجعـل مـن الأحـداث تسـير بشـكل مغـاير عمّـا كانـت عليـه، وبالتـالي هـذا التحـول جعـل كسـر أفـق التوقـع يـرتبط بالحالـة الشـعورية للمتلقـي مـن طـرف وبالقصـة أو فكـرة الـنص مـن طـرف آخـر، وأحيانـاً يخـرج عنصـر المفاجـأة ليشـير أو يفـتح التـأويلات أمـام المتلقـي، أو يعطـي لحظـة تنـوير، وهـذه اللحظـة تكـون مرتبطـة أيضاً بطرفين أحدهما المتلقي والآخر القصة أو الفكر.

والبحـث سـوف يتعامـل مـع الوظيفـة الجماليـة للتحـول والتعـرف في نصـوص سـناء الشـعلان القصصـية ومـا يطـرأ علـى المكـان والشخصـية مـن قـيم جماليـة جـراء هـذا التحـول، ومـا يطـرأ عليها من تغير في المستويات البنائية والقيم الجمالية.

بناء المكان

تعـني الوظيفـة الجماليـة مـا يطـرأ علـى المكـان مـن تغـيرات تتسـبب في إعـادة تشـكيله مـن جديـد، إذ يتشـكل لنـا في بـدايات القصـة مكانـاً معينـاً يسـتمر هـذا المكـان مهيمنـاً بشـكل أساسـي حتـى اللحظـة الـتي يحـدث فيهـا التحـول، إذ نلحـظ إن المكـان يـتغير ويعـاد تشـكيله بطريقـة جديـدة مغـايرة عمّـا كـان عليـه فهـذه الإعـادة في التشـكيل تحـدث إضـافة جماليـة في العمـل القصصـي

ففي قصة (دعوة للحب والحياة) ترسم لنا القاصة مكاناً بائساً رتيباً قديماً.

((منامة النوم خاصته ما تزال معلقة على المشجب حيث اعتاد أن يعلقها في كل ليلة، بضعاً من شعرات رأسه الذي كان يربيه ليسترسل حتى ظهره لا تزال عالقة في مشطه بعد آخره مرّة مشط بها قبل أن يسقط شعره الذي أحبّه وهو يستسلم بانكسار للعلاج الكيميائي والنووي الذي تعرض له طويلاً)) [٨].

من خلال هذا الوصف لمحتويات المكان نتعرف على المكان وهو البيت الذي كان يسكنه الزوج الذي توفى بسبب تعرضه لمرض خبيث، وهذا الوصف يجعلنا نشعر بأن آثار الزوج ما زالت باقية كما تركها في بيته دون أن تحاول زوجته تغييرها اعتقاداً منها بأنها تحافظ على حبها له.

فالمكان يعكس لنا الحالة المأساوية المتردية الذي وصلت إليها هذه الزوجة، وهي تقف خلف ركام الذكريات، فكل شيء في البيت يحمل ذكرى لأيام مضت، وما إن تغيرت مسار الأحداث بعد كسر أفق التوقع الذي حصل في القصة والمتمثل بلقائها بالصحفي والذي أعطاها درساً في الحياة وجعلها تغيّر من تعاطيها للأمور التي حولها. وبعد عودتها من لقاء ذلك الصحفي شعرت بأنها بحاجة لتغيير ما يحيط بها من أشياء.

((كذلك هي في حاجة لتغيير أثاث المنزل الكسير الغارق في الحزن الذي طالعت صورته منعكسة في المرآة...)) [٩]،

وبذلك أعادت لنا القاصة تشكيل المكان وفق رؤية جمالية

---

(٨). الهروب إلى آخر الدنيا:٤٥

(٩). الهروب إلى آخر الدنيا:٥٠/٥١

فشعور بطلة القصة بالمكان أصبح مختلفاً، ولهذا أرادت تغييره وهذا التغيير في المكان لم يكن ليحصل لولا اللحظة الحاسمة التي بنيت عليها القصة المتمثلة بنقطة التحول في النص بطريقة مفاجئة كسرت بها أفق التوقع عند المتلقي.

وبعد تغيّر المكان أصبح حجم التأويل أكبر حتى أصبح المكان ذا شكل معين وتأسيس خاص، ويأتي هذا الوصف الدقيق للمكان معبّرا وموضحاً لما آلت إليه الزوجة بعد أن هجم المرض على زوجها ولم يتركه حتى غادر الحياة. فالمكان أصبح معلوماً للمتلقي.

واتصف المكان بالجمود والاستقرار والرتابة وكل هذه الأشياء تجعل من الحياة معطلة، فانعكست رتابة الحياة على الشخصية فلم يسُده إلا الحزن والانغلاق، والمتلقي للنص يسلط زاوية نظره لقضية واحدة وهي نهاية البطلة المأساوية بعد أن أحاطها المكان من كل الجهات، إحاطة مؤلمة باعثة للقلق.

وتستمر هذه الأحداث تسير بشكل سلس ومعتدل حتى يشعر القارئ إنه أمام حادثة مأساوية قد تصل لها بطلة القصة، فتوقع القارئ جاء من جملة الأشياء التي تشكلت في النص، لكن القاصة عملت على إحداث مفاجأة في النص من خلال ما تحدثه من انعطافة تثير لدى القارئ عنصر اللامتوقع فيحدث كسراً في أفق توقعه.

((.... سمعت أنك محتجة ةعلى مقالتي الأخيرة! شعرت بان كلماته قد ألجمتها، وتلعثمت وهي تقول: أنا عندي بعض الاحتجاج؟"

ابتسم وقال: احتجاج على المقالى أم على دعوة للحب والحياة؟

قالت بمرارة: احتجاج على الموت، وعلى الدعوة لنسيان من أحببنا، والاستمرار في الحياة، وكأن شيئاً لم يكن"

صمت الصحفي المسجى في فراشه، ثم ابتسم بمرارة، وقال لها: أشعر بالحر، هل يمكنك أن تساعديني بإزاحة هذا الغطاء عن جسدي؟" لم تكن تتوقع أن ينحرف الحديث إلى طلب خدمة غريبة كهذه، لكنها وجدت نفسها ملزمة بالاستجابة لطلبه، أزاحت الغطاء دون مبالاة، فبرز جسد الصحفي، جذع صغير منكمش بلا أطراف بل برأس يتوسطه فم لا تفارقه ابتسامة سلام وحب جزعت مما رأت، وأفلتت منها صرخة لم تستطع أن تكتمها، جحظت عيناها، وقالت كمن يطارد كابوساً: مستحيل.....ماهذا؟

اتسعت ابتسامة الصحفي، وقال وفي عينيه حنان يكفي لينبت يدين، وليحتوي خوفها وحزنها وإشفاقها: كنت في رحلة شهر العسل مع المرأة التي اخترتها دون نساء الأرض، تعرضت لحادث رهيب، فقدت أطرافي فيه، أصبحت عالةً عليها وعلى حبنا، لم أعد قادراً على إسعاد أي امرأة، بتُّ في حاجة فقط إلى ممرضة، فطلقتها، ووهبتها شطر ما أملك، تمنيت لها السعادة من كل قلبي، وارتحت عندما وجدتها مع غيري... ومع ذلك ما أزال أدعو إلى الحب والحياة، ألست جديراً بحمل لواء هذه الدعوة؟)) (١٠).

بعد هذه المفاجأة التي حصلت على مستوى الأحداث، نلحظ أن هناك أشياءً قد تغيرت في رسم المكان وبنائه، فإعادة

(١٠). الهروب إلى آخر الدنيا: ٤٩/٥٠

تشكيل المكان جاءت بعد عملية كسر أفق المتوقع، فالتعرف على مصير الكاتب أدى الى تحول ساهم في إحداث الدهشة والمفاجأة لدى القارئ وجعله يتأمل النص جيداً ويقارن بين دلالات المكان السابقة واللاحقة، إذن من الملاحظ إن القارئ لم ينتبه للمكان المرسوم في أول القصة كونه من الأمكنة المتوقعة فكل ما يحيط بالمكان من بؤس وحزن أمر متوقع لدى القارئ، لكن أن يتحول المكان بلحظة واحدة إلى الفرح والسعادة هذا ما لم يتوقعه القارئ فأثار عنده تصادماً ((مع تركيب أو عبارة أو فكرة أو وزن أو فضاء نصي لا يتطابق مع معرفته الأولية))[١١]، وبذلك تحققت في النص الكثير من التحولات التي غيرت مسار حياة البطلة، وتبدد حزنها وبدأت تفكر بالتغيير السريع في حياتها وبيتها.

بناء الشخصية

كما هو معلوم بأنّ الشخصيات في العمل الإبداعي تتنوع وتتعدد على وفق منطلقات فكرية وجمالية يقوم عليها النص، وفي قصص سناء الشعلان تتنوع الشخصيات فهناك شخصيات ذات مرجعيات مختلفة واقعية ومتخيلة،واخرى ذات أبعاد أسطورية ورمزية اجتماعية وتتكون هذه الشخصيات من خلال الأحداث التي تحيط بها.

ففي قصة ((دعوة للحب والحياة)) نلاحظ إن الشعلان قامت ببناء الشخصيات في هذه القصة بناءً تراتبياً فالشخصية تكون ذات صبغة محددة ثم تجعلها تتفاعل مع الأحداث وتتغيّر بحسب مقتضيات الأحداث، لكن الشعلان جعلت التغيّر يكون

(١١). المتوقع واللامتوقع:٤٨

عن طريق التحول والتعرف الذي يقود لكسر أفق التوقع، حيث ان القاصة تقوم ببناء الشخصية القصصية مرة أخرى وبشكل مغاير حتى تأخذ هذه التقنية (التحول والتعرف) بعداً جمالياً فالبناء يكون مصحوبا بالأفكار والمواقف التي تتبناها الشخصيات وكيفية التحول الذي يحدث في سلوك الشخصية.

وبناء الشخصية يتغير بسبب حدوث تحول وتعرف على مستوى الأحداث التي تساهم في إعادة بناء الشخصية، فالمسافة الجمالية التي تتركها القاصة في بناء القصة تجعل من المتلقي يرتكز على أشياء متوقعة لكنها لا تساهم في تغيير بناء الشخصية، ثم تُفاجئ المتلقي (القارئ) بحدث لا متوقع يعيد ترتيب وبناء الشخصية بشكل جديد ومتفاعل مع الأحداث الجديدة التي طرأت على القصة (الأحداث).

تعيد الشعلان بناء الشخصية البطلة في قصة (دعوة للحب والحياة) بشكل جمالي، وهذه الإعادة حصلت بعد نقطة التحول التي طرأت على أحداث القصة، فبعد أن كانت امرأة غارقة في حزنها ووفائها لزوجها المتوفي تصبح بلحظة واحدة امرأة عاشقة تحب الحياة، فهذا الاختلاف في توجهات الشخصية جاءت بفعل عامل التحول الذي أعطى بدوره أبعاداً جديدة وقابلة للتغيير والتأويل، فالمتلقي كان متوقعاً نهاية مأساوية لهذه البطلة ولكنه يفاجئ بحدوث أشياء غير متوقعة، فالبناء الجديد للشخصية جاء بطريقة جمالية، فالبطلة أصبحت متفائلة بمستقبل مشرق وبحب جديد قادر على إعطائها السعادة فالبناء أصبح شكلاً ومضموناً متسقاً مع البناء الأرسطي الذي ركز على أن تكون نقطة التحول والتعرف

مصحوبة بتغيير حالة الشخصية من الشقاء الى السعادة، كما حدث لبطلة القصة.

((ووصلت إلى البيت متأخرة ومتعبة، لم تمارس طقوس دخول المنزل التي اعتادتها مع زوجها الراحل، لأنها أيقنت أنّه رحل دون عودة، وقد آن أوان توديعه، وقدّرت أنها في حاجة إلى تغيير تسريحة شعرها، وتغيير لونه))[١٢].

فإذا تفحصنا ما جاء في هذا المقطع نجده يحمل دلالات وإشارات على تغيير نمط هذه الشخصية، فدخولها إلى البيت تغيّر، ثم كلمة (أيقنت) وما تحمله من وثوقية لليقين الذي أصبحت عليه وكأنها كانت في شك وهذا يدل أيضاً على التغيّر الحاصل في بناء الشخصية، ويختتم النص في (تغيير تسريحة شعرها، وتغيير لونه) وهذا التغيير في الشكل انعكس على المضمون فبدأت تتصرف على وفق الرؤية الجديدة التي حدثت بفعل نقطة التحول التي أحدثت مفاجأة على مستوى الأحداث، وبناء الشخصية الجديد اكتسب صفة جمالية لأنه أعاد تشكيل النص تشكيلاً جوهرياً حمل في طياته أبعاداً تفسيرية وتأويلية ذات معانٍ عميقة فالحب هو العيش بسعادة، والوفاء هو الكرامة والنبل، والحياة أكبر مما يتعرض له الإنسان، أمّا على مستوى المضمون فنلحظه من خلال تصرفات الشخصية وأفعالها ((فتحت دليل الهاتف، وأدارت قرص الهاتف، وانتظرت لحظات، ثم جاء صوت مديرها الوسيم الأسمر، قالت له: ((أنا لن أحضر غداً إلى العمل)).

قال باهتمام: ((خير إن شاء الله)).

---

(١٢). الهروب إلى آخر الدنيا: ٥٠

قالت بابتسامة ودلال: ((أحتاج بعض الوقت كي أهيئ نفسي لحفل الزفاف)).

قال بوجوم: ((زواج من؟))

قالت بمشاكسة وضحكة رنانة: ((حفل زفافنا.....))[١٣].

فأفعال الشخصية تغيرت وأصبحت مؤمنة بحياة جديدة بعد أن كانت تعيش خلف ركام من الذكريات القاسية تحت عنوان كبير اسمه وفاء؟! لكن ما حصل من حدث لا متوقع على مستوى القصة ساهم في بناء القصة بناءً جديداً على المستويين الشكلي والمضموني الأمر الذي حقق غاية جمالية أحدثها التفاعل الحاصل ما بين النص والقارئ؛ لأن في هذه القصة العلاقة كانت موجهة من طرفين.

وفي قصة ((لحظة عشق)) نلتقي بطل القصة الرجل الملحد الذي لا يؤمن إلا بالأشياء المحسوسة وكان يسخر من مسألة الحب ولا يؤمن به حتى أصدر كتاباً في الإلحاد مقدمته عبارة ((أين هما الله والحب))[١٤]، فبقي هذا الرجل ضمن هذه التوجهات حتى زحف المرض إلى قرنيتي عينيه، واستمر بنهجه في الإلحاد وعدم الإيمان لا بالله ولا بالحب، وبعد أن أصبحت حياته مظلمة أحس بحاجة إلى اللجوء إلى قوة عظيمة اسمها الله، ثم جاء موعد العملية عندما تبرعت فتاة بقرنيتي عينيها لحساب المستشفى الذي يرقد فيه قبل انتحارها وأجرى العملية وعادت النور إلى عينيه، ثم قرر زيارة أهل الفتاة التي انتحرت وما إن دخل غرفتها.

---

(١٣). الهروب إلى آخر الدنيا:٥١

(١٤). م ن:٩

((شعر بروح غريبة تستحوذ على إرادته وحواسه وهو يجلس في غرفة الشابة المنتحرة، كانت غرفة هادئة، يغلب اللون الوردي على محتوياتها، جلس على كرسيّ مكتبتها، كانت رسالة انتحارها ما تزال على المكتب، جلست والدتها المكسورة بأحزانها على طرف سريرها المرتّب إلى جانب طاقة الزهور التي جاءت مع الضيف الملحد قالت الام كاسفة دامعة: ((كانت رقيقة كبسمة، كلها حياة وحب وتفاؤل، كانت مصدر سعادتي واعتزازي لا أعرف لم انتحرت، كنت أنتظر منها الكثير من السعادة والعطاء)) [١٥].

فالمتفحص لهذا المقطع من القصة يجد أنّ هناك أشياء تجعل المتلقي يقف عندها مثل (شعوره بالروح الغريبة التي استحوذت على المكان) ثم ما تخلل المقطع من عبارات أخرى تشير إلى روح الشابة المنتحرة الشفافة مثل اللون الوردي، والغرفة الهادئة، وهذا دليل على أناقة الشابة ورومانسيتها، وعلى الرغم من ذلك فجميع هذه العناصر تجعل هناك مسافات جمالية وفجوات أرادتها القاصة أن تكون بهذا الشكل، ثم كلمة (الضيف الملحد) معنى هذا إن الشخص حتى بعد شفائه من مرضهِ لا زال على حاله وعلى إلحاده، فالقارئ يكون أمام تساؤلات كثيرة ما علاقة الشابة بالقصة وبناء الشخصية طالما ما زال الرجل على الإلحاد ؟!

((استغرقت الأم في انتحابها، انتقل حكيم من مكانه إلى جانبها على السرير، وأخذ يكفكف دموعها، وتسحّر مكانه، كانت عيناه مسلطتين على صورة فوتوغرافية إلى جانب

---

(١٥). م ن:١٢/١١

سرير المنتحرة، تناول الصورة بيدين متعرقتين مرتعشتين، وقال: ((من هذه السّمراء؟)).

أجابت الأم وهي تضمد بمنديلها الورقي سيل مخاطها المختلط بالدموع: هذه هبة... ابنتي المنتحرة)) لقد كانت هي، نعم، كانت هي السمراء ذاتها لا تفارق صورتها عينيه..))[١٦].

بدأت بعد ذلك تتشكل أسئلة أخرى لدى المتلقي وتكثر عنده الأشياء المتوقعة إذ هناك تطابق ما بين ما ذهب إليه وبين أحداث القصة ولم يحصل شيء غير متوقع لأن حكيم بعد أن خرج من المستشفى أصبحت صورة هذه الفتاة لا تفارق نظره وهذا الحدث منطقي بالنسبة للقارئ ولا يدل على أشياء غير متوقعة، وحتى زيارته إلى أهلها كانت من الأشياء المتوقعة، فاستمرار السرد بهذه الطريقة بدأ يعمق السؤال الوحيد الذي أصبح يلح على القارئ ما الغاية من عماه وشفاه؟ وماذا قدم للقصة ولسير الأحداث طالما هو باق على إلحاده، لاسيما ونحن نعرف بأن أول ما طرحته لنا الشعلان من قضايا هذه القصة مسألة الإلحاد وعدم الاعتراف بالحب ؟!.

ومسألة الصورة أحدثت لدى الشخصية (حكيم) استغراب لهذا التطابق ما بين الخيال والحقيقة الأمر الذي جعله يطلب من والدة الفتاة (هبة) المنتحرة الخروج.

((صمت بعمق، غادرت الأم الغرفة التي بقي فيها بعد ان استأذن بذلك، تعرّف على كل محتوياتها، كان في درج مكتبها الكثير من الرسائل المعنونة بعنوانه، التي لم تبعث أبداً، قرأها مرة، وثلاث، وعشر، تعرف على كل محتوياتها، كان فيها

(١٦). الهروب إلى آخر الدنيا: ١٢

حب كبير، عرف من أوراقها ومن دفتر مذكراتها أنها عملت معه لعام كامل في نفس المؤسسة الصحفية التي يعمل فيها، دون أن تكلمه، ولكن كل كتبه ومقالاته كانت في مكتبتها، عرف أنها أحبته، وعرف أنها صممت بقلبها المريض، الذي لا يحتمل الانكسار، وتأكد من ملفاتها كانت تتابع حالته الصحية، وأنها تعرف أن أنسجتها تناسب أنسجته من التحاليل المرفقة بوثيقة حالته الصحية، وأنها كانت تعرف أن الدّور له على لائحة الانتظار لآخذ القرينتين، وفي الليلة المناسبة انتحرت...)) [١٧].

في هذا المشهد وهذه اللحظة حصلت نقطة التحول والتعرف التي أحدثت مفاجأة للشخصية وللقارئ، ومن خلال هذا الحدث فلم يكن بالحسبان أو ضمن الأشياء المتوقعة بأن تكون هذه الفتاة أحبته ومن أجل الحب انتحرت لكي ينعم بالنظر، فالتحول الحاصل على مستوى الحدث أعاد بناء الشخصية بناءً جديداً ناسفاً كل ما كان عليها من قبل، فحكيم تحول من شخص ملحد لا يؤمن بالحب إلى شخص محب وعاشق في لحظة واحدة، والتحول ايضاً ساهم إسهاماً كبيراً في بناء جمالي لشخصية القصة.

((على مكتبها رأى نسخةً من كتابه المشهور، فتح الصفحة الأولى، كان مكتوباً تحت العنوان تماماً وبخط نسائي رقيق: ((الله هنا في قلبي)).

تناول قلمه الفاخر، وكتب في الصفحة ذاتها أعلى الكلمات التي قرأ ((إلى حبيبتي هبة... عاشقك إلى الأبد حكيم)).

---

(١٧) الهروب إلى آخر الدنيا: ١٣/١٢

أقفل الكتاب وأسند ظهره إلى الكرسي الخشبي الذي يجلس عليه، وفن رأسه الأشيب ذا الشعر المتموج بين يديه، وشعر لأول مرة بأنّ الله والحب يسكنان قلبه، قاوم رغبة جارفة في البكاء، ثم استسلم لها دون خجل، وضم صورة هبة إلى قلبه الذي بدأ يدق بانفعال وقوة))[١٨].

انتقل حكيم من ملحد إلى عاشق ومؤمن بفعل التحول الذي ساهم في إعادة بناء هذه الشخصية، محدثاً بذلك تغييراً على مستوى المضمون، فحكيم لم يعد ذلك الرجل العنيد القاسي بل أصبح إنساناً محباً صادقاً، وكأنه غير حكيم الذي طالعناه في بداية القصة، والتحول والتعرف الذي صاحب هذه القصة زاد من حساسية العلاقة بين النص والمتلقي، فأصبح المتلقي فاعلاً في النص غير مستهلك، إذ قراءة المتلقي بحسب هذا المنظور من شانها أن تفتح النص على تأويلات عديدة برؤية واعية وعميقة، وهذا ما أرادت أن تؤكد عليه الشعلان من خلال اعتمادها على نظام التحول والتعرف في النص القصصي.

المصادر والمراجع

١. أرسطو: فن الشعر: ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار الثقافة بيروت

٢. التلقي والتأويل (مدخل نظري): محمد بن عياد، مجلة الأحكام، ع(٤): ١٩٩٨.

(١٨) م ن: ١٣

٣. المتوقع واللامتوقع، دراسة في جمالية التلقي: موسى ربابعة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد ١٥، ع(٢)، ١٩٩٧:

٤. ملتون، ماركس: المسرحية كيف ندرسها ونتذوقها، ترجمة: فريد مندور، دار الكتب العربي

٥. مولوين، مرشنت، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة، علي الراعي سلسلة عالم المعرفة، الكويت

٦. نظرية الاستقبال: روبرت سي هولب، ترجمة: رعد عبد الجليل.

٧. الهروب الى آخر الدنيا، سناء الشعلان، نادي الجسرة الثقافي، قطر، ٢٠٠٦.

التحليل الوظائفي والإجراءات الأسلوبية وأثرها في التضام النصي في: (قافلة العطش) للدكتورة سناء الشعلان: رؤية نقدية

بقلم: د. صالح حمدان*

توطئة:

لستُ أعدو الصواب إذا قلت: إن في المجموعة القصصية الموسومة بـ(قافلة العطش)، للدكتورة سناء الشعلان قيمة فنية ومضمونية كبيرة ومهمة، وإجراءات أسلوبية تجعل منها نصا متضاما في الدال والمدلول. وهي من المجموعات الجريئة النادرة، التي تحيلنا إلى عالم المبدعين المتقدمين في العقود السالفة فكرا، وتمثل جانب التجديد فنا، وقد أبدو من رواد النقد الانطباعي ههنا، لكن لا يخفى على أحد منا أن الساحة القصصية قد طمّها وعمّها كثير من النتاج القصصي المحلق في هاتيك الساحة بلا عنوان أو هدف أو قيمة، ولم تتجاوز كثير من تلك القصص هالة المحاكاة التي فتن بها الكثير من مريدي الفن القصصي في الآونة الأخيرة، إذ جاءت لغتها السردية بمستوياتها الفنية، وأحيانا المعجمية مخيبة للآمال، وما اكثر العميين الذين ذهبوا إلى التحليل والنقد لهذه القصص، فجعلوا ممن لا يستحق الأنبياء الجدد لفن القصة القصيرة، دون الالتفات إلى أن الثناء على من لا يستحق سلب ممن يستحق كما قال كوليردج.

بيد أنّا ونحن نستقرئ مجموعة الشعلان القصصية، نجد فيها جوانب أسلوبية من نوع خاص، وكذلك خصوصية المضمون المتصل بعلاقات مكانية ممتدة شرقا وغربا، وللقاصة على ما يبدو رؤية ما في معالجة القضايا الاجتماعية من منظار مختلف، زد على ذلك لغتها السائغة الممتدة السهلة

* الجامعة الأردنية، المجلس العالمي للبرامج الدولية CIEE.

الممتنعة. ولا شك أن هذه اللغة الرفيعة التي تغوص فيها القاصة، تدل على أننا نواجه قاصة غيورة من الغيورات القلائل على أناقة اللغة العربية، فلا شك في أنها نطقت بلسان الغير على عربيتنا، وهذا رأي.

وهذه الرؤية تتناول جانبين، الأول التحليل الوظائفي للقصة الأولى من المجموعة القصصية منفردة، يُحاول فيه الوصول إلى بؤرة نصية واحدة، والثاني سيتناول إجراءات القاصة الأسلوبية المتبدية في العنوان (قافلة العطش) والبحث عنه في هاتيك القصص مجتمعة وأثر ذلك في تضام نصوصها، وكذلك إجراء المكان المختار في المجموعة الذي يفضي إلى مدلول واحد، مما يؤكد هذا التضام أيضا، على الرغم من تفاضل السرد فيها.

الجانب الأول :

التحليل الوظائفي

جاءت "قافلة العطش" في ست عشرة قصة قصيرة تناولت فيها القاصة مسألة مهمة من المسائل التي تتصل بالحياة الإنسانية وهي (الحرمان) منطلقة من نماذج المرأة التي تمثل حقلا خصبا لهذه المسألة وما يقتضي ذلك من معاناة للمرأة وهي تواجه سلطة الرجل، وجور المجتمع. واستطاعت القاصة أن تمرر للقارئ العربي بأسلوب فني منظم وواع صورة حقيقية لهذا الحرمان، تاركة للمتلقي المشاركة في الوصول إلى الحلول، ومراجعة الذات.

ولعل أكثر ما يميز هذه القصص عن سائر أسلوب القص في السوق الأدبية المعاصرة هو أن الدكتورة الشعلان استطاعت أن تشكل معاني النص في هذه المجموعة من مجموع خبراتها الحياتية الواقعية. وهذا الأمر أدى إلى بروز حالة من الانسجام والترابط النصي في القصة الواحدة على المستوى العمودي، من ناحية، وفي القصص مجتمعة على المستوى الأفقي من ناحية أخرى. فالحرمان كان البؤرة النصية التي ما انفكت تلح على القاصة في جل قصصها، وهذا يعني أنه بالإمكان دراسة هذه القصص منفردة أو مجتمعة، ومما يسهل

ذلك التقانة الفنية التي وحدتها، والقيمة المضمونية التي دارت في فضائها تلك القصص.

والتحليل الوظائفي المرجو تطبيقه في هذه القصص ذلك الذي هو من صنيع فلاديمير بروب في كتابه مورفولوجيا الحكاية وهي وظائف تقترب إلى حد ما من مقصدية القاص الفنية، لا سيما إن كانت هذه الوظائف ثابتة ومتكررة في القصة القصيرة، وما أكثرها في قافلة العطش، ومنها: الظهور، والتحذير، والخداع، والاختبار والاستطلاع، والشر، والصراع، والمخالفة، والتحول، والاستعانة والاختيار، والفقدان.

قافلة العطش

تبدأ القصة من لحظة زمنية مكثفة تدور في إطار مكاني مختزل في الصحراء، وأول ما تطالعنا به القصة وظيفة **الظهور**، ظهور قائد القبيلة الذي جاء يهب الحرية لسبايا قبيلته " جاءوا يدثرون الرمال، وحكاياها التي لا تنتهي بعباءات سوداء تشبه أحقادهم وغضبهم وشكوكهم".

ويتحول القص على عجل إلى وظيفة أخرى هي **التحذير**، وهذا التحذير تبدى في شخصية قائد القبيلة " كان طليعتهم بالسن وبالكلمة وبالغضب، عيناه كانت الناجي الوحيد من لثامه".

ويعود القاص إلى وظيفة **الظهور** من جديد، وهو من مقتضيات السرد الذي يؤجج الحوار، فيظهر البدوي الأسمر الذي أخذ نساء القبيلة سبايا، "حملت كلماته إلى البدوي الأسمر المترع بشبابه الأخاذ ".

وبعد ظهور شخصيتين يتهيأ القص إلى ظهور وظيفة جديدة تؤكد المعمار الفني المتصاعد للقصة هي وظيفة **الاختبار والاستطلاع**، فتبدأ أطراف الحوار – القائد والبدوي الأسمر باختبار قوة الآخر، فيقول قائد القبيلة وهو يعرض فدية النساء السبايا، مختبرا البدوي الأسمر "لقد جئنا بالمال"، ويبقى

القصص في هذه الوظيفة، فيرد البدوي الأسمر مختبرا ومستطلعا "أي مال؟"، فيرد القائد مختبرا "جئنا نفتدي بمالنا نساءنا اللواتي أسرتموهن في غارتكم على مضاربنا"، فيرد البدوي الأسمر اختبار القائد قائلا " أما هناك بد من ذلك".

والقارئ في هذا الحوار يلمح أثر وظيفة **الاختبار والاستطلاع** ودورها في بناء السرد المتصاعد نحو الاحتدام، وهذا يعني التحول إلى وظيفة أكثر حدية واحتداما وهي **وظيفة السخرية**" شعر العجوز الملثم بأن كرامته قد أهدرت من جديد، وقال له بصوت صدئ متقزز". ومن تلك الوظيفة: "أو هناك بد من صون الأعراض وجمع الشتات وفك الأسيرات؟".

ووظيفة السخرية تحول السرد إلى **وظيفة الصراع**، فقد بدأ يظهر الصراع بين البدوي الأسمر ونفسه، فكيف له أن يوافق على هذه الفدية وقد هام بابنة القائد الأسيرة "أومأ البدوي الأسمر برأسه كأنه يصادق بصمته على ما يسمع لكنه كان حقيقة يختنق بعطش غريب يسلق حلقه المأزوم بكلماته التي تأبى أن تعبر عن مكنون عواطفه ".

ويستمر **الصراع** النفسي عند البدوي الأسمر بالسرد المتبدي في الحوار الداخلي "من يعشق الخيل العربية الأصيلة لا يملك إلا أن يعشقها، لم تكن أسيرة السلاسل التي كبلت بها، بل كانت السلاسل أسيرة جموحها ورفضها".

ومن ذلك **الصراع** أيضا" ها قد جاء والدها ليفتديها مع نساء قومها".

ويتحول القاص بعد ذلك إلى توظيف وظيفة أخرى هي **التحول**، وهو ما تبدى في موقف البدوي الأسمر "لقد كرم قومها لأجلها، أمر بأن يقدم الماء والغذاء للقافلة التي جاءت تسترد مهره القمري، ورفض المال ورفض الفداء، بل أنعم على كل النساء بالحرية ".

وهذا التحول في الموقف أدى إلى وظيفة جديدة هي **الاختيار**، فقد خير البدوي الأسمر السبايا في البقاء أو المضي مع القافلة" وخيرهن بين البقاء أو الرحيل مع أبناء عشيرتهن، فاخترن كلهن الرجال".

وشعر البدوي الأسمر بالقلق، وأخذ يتحسس الفراق مبكرا، فيتحول السرد إلى وظيفة **الفقدان**: "أيستبدل بها المال؟ أهو موعد الفراق؟" ومن ذلك أيضا قولها إليه، "أنا عطشى" فهي تفتقد الحب والحياة.

ويتحول السرد إلى وظيفة **الاختبار** ممزوجة ووظيفة **الاختيار**، ذلك عندما خاطب البدوي الأسمر آسرة قلبه ابنة قائد القبيلة "اقترب منها، نظر في واحات عينيها، قال لها بانكسار بركان، وبخجل طفل: وأنت من ستختارين؟ ... كاد يسمع صهيلها الأنثوي: عطشى إلى ماذا؟ وترد ابنة القائد عطشى إليك" فقد اختارت البقاء في واحته.

واختيار ابنة القائد البقاء مع آسرها أدى إلى تصاعد حدية السرد من جديد فاحتدم الموقف، ليتجه السرد إلى **التحذير** وهو الوظيفة الجديدة ههنا "ارتفعت سيوف القبيلة مهددة سيوف الضيوف، التي هددت السيرة العاشقة بالموت" فتتصاعد التقانة الفنية لتصل إلى ذروة الموقف (الحبكة)، وأثرها في توجيه السرد ليتحول إلى وظيفة جديدة هي وظيفة **الشر والمخالفة**: "صرخ الأب: خائنة، ساقطة، اقتلوها، لقد جلبت العار لنا، وكيف تقبل حرة أن تكون في ظل آسرها ". وتتبدى هذه الوظيفة أيضا في المآل الذي آل إليه مصير النساء اللواتي اخترن العودة مع القافلة " ورحلت قافلة العطش ... وعند أول واحة سرابية ذبح الرجال الكثير من نسائهم اللواتي رأوا في عيونهن واحات عطش وعندما وصلوا إلى مضاربهم، وأدوا طفلاتهم الصغيرات، خوفا من أن يضعفن يوما أمام عطشهن"

وغالبا ما تؤدي وظيفة الشر والمخالفة في تصنيف التحليل الوظائفي إلى وظيفة **الفقدان**، وهذا ما كان عند القاصة التي سرعان ما تحولت إلى هذه الوظيفة لأنها تدرك أهميتها، فالرجال الذين قتلوا النساء أصبحوا في حالة فقد لهن" وفي المساء شهد رجال القبيلة بكائية حزينة فقد كانوا هم الآخرون عطشى"

وهكذا تبدت الوظائف الفنية جلية واضحة في هذه القصة صعودا ونزولا، وقد كانت ثابتة ومتكررة، وهذا معيار مهم من معايير الفن القصصي.

الجانب الثاني

الإجراءات الأسلوبية وأثرها في التضام النصي

بادئ ذي بدء، قد تبدو هذه القصص غير منتمية إلى حقل دلالي واحد، إذا ما طولعت للمرة الأولى، بيد أننا نجد تعالقا في محمولاتها منسجمة في إطار قريب متجاور، مما يدعو إلى القول: إن فيها تضاما نصيا ليس على مستوى القصة الواحدة (المستوى العمودي) فحسب، بل يتجلى هذا التضام على مستوى المجموعة متكاملة (المستوى الأفقي) أيضا.

ولعل ما يؤكد هذا القول هو أن جلّ هذه القصص مكتسبة من نظام اجتماعي ممتد جغرافيا- المكان، تشكل من الخبرة الحياتية للكاتبة، ولعل في الانتقال السلس من خواتيم القصص ومطالعها ما يؤكد لحمتها وتضامها النصي، وهذا ما يحقق القبول عند القارئ والناقد على السواء.

وما يؤكد هذا التضام التقاء البؤر النصية الفرعية في تكوين بؤرة نصية رئيسية واحدة، بمعنى أنه يوجد بنية نصية شاملة تدور في موضوع معين، مع أننا نجد بعض التفاصيل التي تتفاضل بين قصة وأخرى. ومرد هذا هو قدرة الكاتبة على استخدام أدوات اللغة وعلى تشكيل مادتها السردية.

وقبل الولوج في النصوص، وهي التي تنأى بنا عن التنظير، لا بد من الإشارة إلى أن هناك دوال ساعدت على تضام النص وهي إجراء أسلوبي واضح في هذه القصص، ومنها (الشاب الأسمر) الذي كان يحيلنا إلى غير قصة مما وحد المقامية لتلك القصص، كذلك يجد الدارس أن هناك بعض الإحالات المقامية في هذه القصص، أسهمت في ايجاد تواصل ذهني ممتد في ما بينها من جانب والعالم الخارجي من جانب آخر. وفي ما هو آت، سنتناول إجراءين أسلوبيين أكدا هذا التضام هما: العنوان والمكان.

أولا : العنوان (قافلة العطش)

لعل أهم ما يواجه االكاتب بوصفه روائيا أو قاصا هو انتقاء العنوان، وهذه اشكالية محتدمة بين الكاتب وبين العمل الأدبي، وأحيانا نجد عناوين لا تتصل بأي حال من الأحوال بالنص والسرد. ويذهب بعض النقاد إلى تسويغ ذلك بالرمزية التي يعبر عنها هذا العنوان أو ذاك، وفي هذا نظر، إذ لا بد من تساوق العنوان والجوانب الفنية على مستوى السرد في الرواية أو القصة، وهذا الغربال لا بد من اجتيازه، ولا بد أن يعبر العنوان عن واقعية النص.

إذا ما علمنا أن الفنان لا يكتب للنخب فحسب، وإنما يكتب للقارئ أيضا. دون أن نغفل أن انتقاء العنوان للمجموعات القصصية أصعب من اختارها للروايات. فالفنان القصصي أول ما يفكر بالبحث عن عنوان جامع مشترك يشد من لحمة هاتيك القصص ليعبر عنها في جانبيها المضموني والفني.

والعنوان / العطش في هذه المجموعة القصصية مارس هذه السلطة تماما من خلال مدلولات ممتدة التقت في مدلول واحد هو الحرمان – حرمان الحب، وأي حرمان ذلك المنشود، إنه حرمان المرأة في عالمها الخاص، وما يستدعي ذلك من بيئات متنوعة تحكمها علاقات مكانية خاصة تقتضي الانتظار والفقد والمعاناة، بيد أنها تندرج في بوتقة الحرمان.

واختارت الكاتبة تمرير هذه القضية من خلال المرأة والرجل في هذه المجموعة القصصية، إلا أن الحرمان كان طاغيا على المرأة أكثر بكثير مما هو عند الرجل فيها، فكان الراوي الأنثى – متقمصا هذا الدور. ولربما كان هذا لسببين: الأول أن الكاتبة تستهدف الرجل السلطوي، والثاني يتمثل في الخبرة الحياتية المكتسبة للكاتبة بوصفها تمثل الجانب الأنثوي، فغزلت على منوال الواقع المعاش لا المتخيل، مما أعطى هاتيك القصص صدقا فنيا من نوع خاص.

وإن كان العطش يقتضي الماء عند القارئ المعجمي، فإنه ههنا يقتضي الحب الذي هو أكسير الحياة وما يقتضيه من حرمان، وحتى نتبين اقتراب النظرية من التطبيق، لا بد من تعقب هذا الطرح في مدار النص، ثم الحكم على أثره في تضامه.

يتبدى العنوان / العطش في القصة الأولى "قافلة العطش"، وهي القصة التي وسمت بها المجموعة القصصية كاملة، بجلاء، فسرعان ما نهتدي إلى مدلوله (العطش إلى الحب) عند المرأة، وما يحيطه من استلاب وقمع ورفض، فعندما عبرت النساء عن عطشهن إلى الحب أنكر المجتمع عليهن ذلك، وراح يقتل فيهن تلك الرغبة المشروعة والتوق إلى الخلاص من الاستلاب والسلطة الذكورية، بل ذهب إلى أبعد من ذلك فقد قتل النساء أنفسهن "ورحلت قافلة العطش، كانت قافلة عطشى إلى الحب ... وعند أول واحة سرابية ذبح الرجال الكثير من نسائهم اللواتي رأوا في عيونهن واحات عطشى".[1]

والعنوان / العطش، بمدلوله : عطش المرأة إلى الحب وإلى الرجل الذي يقدر مشاعرها متبد بجلاء في القصة الموسومة بـ"النافذة العاشقة" أيضا، وهذا يحيلنا إلى القصة السابقة، مما يؤكد التضام النصي ".. منذ أن تزوجت رجلا لا يعرف من طقوس الرجولة إلا لحظات الفراش، التي تمر مثل التقاء غريبين في مرفا عميق، ثم سريعا يلوّحان لبعضهما بالوداع دون أدنى مشاعر".[2]

والعنوان / العطش بذات المدلول في قصة: "رسالة إلى الإله"، فها هي إلهة الحب "كيوبيد" تبحث عن حب واحد مثال، وهي عطشى إليه، فقد صمتت آذان الآلهة عن هذا، وهذا المقام يحيلنا إلى مقامية القصتين الأولى والثانية "لماذا هي

[1] – قافلة العطش، ص ١٣

[2] – النافذة العاشقة، ص ١٥

مسجونة في هذا الجسد الأنثوي البغيض، تريد أن تتحرر، تتمنى لحظة حب واحدة "[٣].

والعنوان / العطش يمتد إلى قصة "الفزاعة" وهو العطش إلى الحب من جديد، وهذا يحيلنا إلى عطش القصة الأولى والثانية والثالثة، مما يؤكد تضامها أيضا، بيد أن هناك تحولا في الراوي /المرأة إلى الراوي /الرجل، الذي تقمص دور العَطِش إلى الحب "كان صوت بكائها لا يقل جمالا وتأثيرا في نفسه عن صوت غنائها، قدّر أنها حزينة جدا وفي حاجة إلى قلب يحبها بشدة "[٤].

والعطش / العنوان كامن في توق المرأة إلى الحياة والمأوى والحب، ففي قصة "سبيل الحوريات" تظهر هاجر بائسة يائسة حزينة منكسرة "رأى امرأة مكسورة حزينة، رأى امرأة لم يتسعها العقل فهربت إلى الجنون"[٥]، ومن ذلك "كان متأكدا من أنها غير مجنونة، ولكنها مكسورة بشدة "[٦].

والعنوان / العطش نجده في قصة "تيتا" والعطش ههنا للمرة الثانية هو الرجل، وهذا يحيلنا إلى "قصة الفزاعة"، فالبطل هنا يقرر أن يخطف ساحرته عنوة، لعله يطفئ العطش والظمأ والجوع، خطا خطوتين إلى داخل خيمتها، كان يتفرس قسماتها بنظرات جائعة، قالت له بتلعثم وبشجاعة مزعومة "ها قد جئت إذن، هل أقرأ لك كفك؟ قال: بل جئت لأخطفك يا ساحرتي الجميلة، اقترب منها بجسده القوي وانحنى قليلا وحملها، وألقى بها على كتفه .. فانزلق نصفها الأعلى على ظهره، بينما بقي حاضنا فخذيها، وولى بها هاربا يقطع شيئا من رمال الصحراء، وهو يحمل ساحرته السوداء، تنهد شوقا ورغبة، كان مجنونا مسحورا، وخمّن أنه لن يشفى أبدا"[٧].

---

٣ – رسالة إلى الآلهة، ص ٢٠

٤ – الفزاعة، ص ٣٠

٥ – سبيل الحوريات، ص ٣٤

٦ – نفس المصدر، ص ٣٤

٧ – تيتا، ص ٤٣

والعنوان /العطش يتجلى من جديد في قصة "الرصد" وهو عطش الرجل إلى الحب، وهذا يحيلنا إلى قصتي "تيتا " و " الفزاعة " وفي هذه الإحالة يتبدى تضام النص، فهذا "عزوز الأعور" الذي كان ضحية حب الجنية الأفعى التي مثلت وظيفة الشر، لكن الكاتبة جعلت منها وظيفة إنسانية قدرت تضحية عزوز/الرجل، فهو لأول مرة يسمع "امرأة تقول له

أحبك طوال تاريخ حياته المجدبة، لم تحن امراة عليه، وأي امرأة ؟ امرأة الرصد، نظر عزوز باضطراب إلى اليهودي المستغرق في ما يقول، وقال بانفعال: كفاك... أنا أحبها.. لكن الجنية الأفعى عشقت في عين عزوز شيئا لم تره من قبل عين إنسي، مدت يدها العاجية إليه، واختطفته بعيدا حيث مملكة الجان"[٨].

والعنوان /العطش يدور في فضاء قصة "قطار منتصف العمر"، ويتمثل في عطش المرأة إلى الحب والرجل، وهذا مقام سابق في القصص السالفة كافة، فهذة البطلة التي تقمصت دور الراوي تنتظر رجلا مجهولا أمام محطة القطار نيابة عن طالبتها الجامعية التي تعرفت إليه عبر "الانترنت"" تتمنى لو أنها الآن في انتظار رجل يخصها هي، كم كانت حياتها ضيقة دون رجل تحبه ويحبها"[٩].

والعنوان / العطش يظهر من جديد في قصة "امرأة استثائية"، وهو عطش إلى الحب، وهذا مقام سالف، يؤكد البؤرة النصية الواحدة لهذه القصص، فيتقمص الراوي دور التمثال العطش " مرة أخرى ردد التمثال: أحبك، فردد المدرج كلمته"[١٠]، فهو ينادي الحب، ولا يحظى إلا برجع الصدى.

والعنوان / العطش يحلق في فضاءات قصة "تحقيق صحفي " فيستمر العطش إلى الحب والبحث عن سبيله، فالنساء في مجتمع الطوارق خلقن

---

[٨] – الرصد، ص ٤٨

[٩] – قطار منتصف الليل، ص ٥٤

[١٠] – امرأة استثنائية، ص ٥٠

للعشق فحسب، وهؤلاء الطوارق يدينون بقانون الحب؛ لأنهم عطشى إليه "همست متسائلة: وماذا عن النساء؟ ماذا يفعلن؟ قالت شاليفة بدلال ذي مغزى: يُعشَقنَ بقوة "[١١]. ومنه أيضا "أما هي فتشعر أنها امرأة بدوية من الطوارق تنعم بالحب والحرية والاحترام "[١٢].

والعنوان / العطش في قصة "احك لي حكاية" إذ إن المرأة لا تزال عطشى إلى الحب على الرغم من زواجها الممتد لتسع سنوات، فهي تحلم بذلك الحب الروحي القديم الذي يدور في الطيف "حتى ذلك الزوج لم يستطع احتلال هذا الجسد أو احتلال هذا الحب، لقد كان قدرا ساخرا لمدة تسعة أعوام، لقد كان زوجا في فراشي، ولكن ليس في روحي، لقد كنت في كل ليلة لك، ومعك، وكل ليلة تركت الباب مفتوحا؛ ليدخل طيفك الساحر وليضمني بجنون"[١٣].

والعنوان / العطش يتبدى في قصة "بئر الأرواح" وكل هذا يحيلنا إلى المقام السابق، وبذا يتجلى التضام النصي على المستوى الأفقي "فمن ذاق طعم الحب لا يستطيع أن يفجع محبا في حبه، فتركت الأجساد لمن يحبونها، وعادت تحمل الكيس وأمنياتها وعجزها "[١٤]؟

والعنوان / العطش، عطش الحب يتكون من جديد في قصة "قطته العاشقة"، ولكنه العطش إلى المرأة هنا، وهذا يحيلنا إلى قصتي الفزاعة وتيتا، فالراوي البطل عطش إلى الحب حد الجنون "تخيلتها المرأة تعشقني حد الجنون أشبهت كل نساء الأرض، وفارقت كل نساء الأرض، وفي وجداني كانت نساء الأرض معا بيضاء أو سمراء أو صفراء، ... بحثت عنها في كل النساء اللواتي عرفت واللواتي لم أعرف، عشقت آلاف المرات ولكنني خبأت العشق حتى تأتي"[١٥].

---

[١١] – تحقيق صحفي، ص ٦٥
[١٢] – تحقيق صحفي، ص ٧٠
[١٣] – احك لي حكاية، ص٨١
١٤ – بئر الأرواح، ص ٩١
[١٥] – قطتة العاشقة، ص ٩٤

والعنوان /العطش يتمثل في "زاجر المطر" الذي يتقمص هذا الدور" ولذلك عشقها، عشق جسدها البلاستيكي ذا الأديم العسلي، عشق عينيها الساحرتين وعشق قلبها الذي يدق بحبه "[١٦].

والعنوان / العطش أخيرا يستقر في "الجسد"الذي يتمثل في الحب والحنين والانتظار" وحتى ذلك الوقت سيعيش حنين موصول إلى الجسد الذي لم يقابله بعد ومن جديد عاد يحترف الانتظار"[١٧].

وهكذا نرى التضام النصي المتواصل بين هذه القصص، إذ وحد العنوان هذه القصص من أولها إلى آخرها، وكانت دلالاته كلها في العطش إلى الحب، ولكن الحب الذي يعقبه الحرمان.

ثانيا

المكان والتضام النصي

ارتبط المكان في المجموعة القصصية بمدلولات الانتظار والحب والحرمان، وهي ذاتها التي جعلت من الإجراء الأسلوبي المتبدي في العنوان/ العطش وحدة واحدة ذات موضوع واحد فقد دار المكان ضمن دائرة هذه الدلالة، ويبدو أن الكاتبة أسقطت المكان بطريقة فنية منتقاة، تنسجم وابعاد السرد وأثر ذلك في قبول المتلقي من جديد، فكان المكان ضيقا للراوي يريد الخلاص منه في بعضها، في حين جعلت منه ملاذا للبطل في قصة أو قصتين فقط.

تنطلق الكاتبة من المكان / الصحراء، ذلك المكان الذي هو رمز العطش والضياع والحرمان، فها هو ذا البطل يحدث ذلك في نفسه "أهو موعد

---

[١٦] – زاجر المطر، ص ١١٤

[١٧] – الجسد، ص ١٢٥

الفراق؟ وفراق الصحراء فراق جاف عقيم، لا لقاء بعده، يا للصحراء كم ابتلعت من حكايا! ولكن أنى لها أن تبتلع من يحب.."[18].

وتتحول الكاتبة إلى مكان آخر / المطبخ، فهو نافذة المرأة الوحيدة نحو الأمل والخروج والتطلع إلى الحياة، وهذه النافذة تتطلب الانتظار والترقب والحرمان أيضا، فهذه البطلة تمضي الساعات الطويلة أمامها لعلها تحظى بنظرة من جارها الذي أحبته، لأنها تريد أن تهرب من زوج لا يقدرها إلا في الفراش "تلك النافذة المتصدية بشجاعة لحديقة الجيران هي نافذتها الوحيدة على أنوثتها المنسية، هي نافذة المطبخ الذي تسكنه ساعات طويلة من نهارها "[19]. وهذا المكان يحيل القارئ إلى المكان السالف في قافلة العطش، فكان ملاذها الوحيد الذي وسع أفقها، فاكتشفت أنها أنثى "ثم فتحت هذه النافذة طاقة صغيرة على أنوثتها وولدت لها رغبة الانتظار"[20].

ويبدو أن المكان قد كان ضيقا، فتتحول الكاتبة إلى السماء لعلها تصل إلى حل مبكر لهذه المعضلة، معضلة الحرمان والترقب والقلق والانتظار. فقد تهتدي إلى المكان المنشود الذي يحررها من القيود ومن عطشها، فتناجي الآلهة "لماذا هي مسجونة في هذا الجسد الأنثوي البغيض؟ تريد أن تتحرر، تتمنى لحظة حب واحدة، أهذا كثير على إله السماء؟ أن تتمنى رجلا يحبها دون نساء الأرض"[21]. ووظيفة المكان ههنا يحلنا إلى وظائفه في القصتين السالفتين وهو ما يؤكد التضام النصي بينها جميعا، فهي لم تجد إجابة عن معضلة الحرمان.

---

[18] – قافلة العطش ص٣
[19] – النافذة العاشقة، ص ١٦
[20] – نفس المصدر، ص ١٦
[21] – رسالة إلى الآلهة، ص ٢٠

وتتحول الكاتبة إلى مكان واقعي – السوق في عمان القديمة، حيث يقبع سبيل الحوريات، فالمكان ههنا امتداد للبعد التاريخي، ووظف المكان ليجمع بين المهندس المعماري (الرسام) وهاجر (المتسولة)، وما رافق ذلك من لقاء أبدي بينهما، فرمز المكان إلى وظيفتين، الفن
والبؤس، فهو رمز ومأوى المعذبين في الأرض ولربما المجانين. وهو ينتمي إلى الوظائف السالفة.

والمكان في قصة الفزاعة هو الحقل حيث موئل السلام والسعادة لهاتيك العصافير التي تعاني حرمان السلام، بسبب ما تمارسه الفزاعة من فزع لها كلما هبت الرياح، فتعمل على زجرها، وقد يحتمل المكان ههنا تاويلا آخر وفي هذا نظر.

وتحلق الكاتبة في مكان آخر – جنوب نيجيريا – وما يرتبط به من علاقات مكانية دقيقة كالسوق الشعبي والصحراء والبلدة، وكل ذلك متصل بالبؤر النصية – العطش والحرمان، وإن حاولت الكاتبة توظيف هذا **المكان** بصورة إيجابية تبدت في خاتمية القصة "غادرت تيتا المكان، ولكن الأرض بقيت تدور به طويلا، ولم يتوقف به الدوران إلى أن رآها بعد أيام"[٢٢]. فالمكان ههنا رمز للإيجاب وهذا ما تعبر عنه (ال) العهدية في الدال (**المكان**)، ولربما يمثل المكان ههنا الجانب المأمول المثالي وإن لم يكن واقعيا "وكان المكان يعج بالحياة، بحث عنها بعينيه إلى أن وجدها، كانت تجلس بكامل زينتها وجمالها"[٢٣].

ولما ضاق المكان، تحولت الكاتبة إلى اللامكان، حيث يقع الجان، في سرد الماوراء، فحياة عزوز الأعور لم يسعها مكان القرية التي مثلت له على الدوام الحرمان والظلم، إذ لم يسمع طوال حياته امرأة تقول له احبك، ولم تحن عليه

[٢٢] – تيتا، ص ٤٠
[٢٣] – تيتا، ص ٤٢

امرأة في هذه القرية في حين وجده في العالم الآخر، وهذا ما كان في قصة الرصد "وكادت لعنة الرصد تحيل عزوز إلى الرماد أيضا، ولكن الجنية الأفعى عشقت في عين عزوز شيئا لم تره من قبل في عين إنسي، امتدت يدها العاجية إليه، واختطفته بعيدا، حيث مملكة الجان، ومن جديد أقفل باب الكهف على الرصد"[٢٤]، فيبدو أن ضيق المكان جعل البطل ههنا يبحث عن حل سحري لمعضلة الحرمان المتبدية في شخصية عزوز.

ويرتبط المكان بالحرمان والفقد أيضا في قصة "امرأة استثنائية" فسلطة المكان تدفع بالبطل المعبرعنه بضميري الغائب والمتكلم في هذه القصة إلى البحث عن اللامكان من جديد وفي هذا تضاد والقصة السالفة، إذ استحال المكان سجنا كبيرا، لعل الأمل يبعث فيه من جديد "أنا امرأة قادرة على تحرير المأسورين من اسرهم، قادرة على أن ترسم الارتعاش على الشفاة الميتة، قادرة على أن تبعث الحياة في القلوب الميتة، أنا امرأة استثنائية، اقترب مني ... لم تجد عالمها في أي مكان، لذا خلقته من بنات افكارها"[٢٥].

ويوظف المكان في قصة "قطار منتصف الليل" بدلالة الترقب والانتظار والاضطراب والتوتر، والتطلع إلى الحياة، وهذا يحيلنا إلى المكان في قصة النافذة العاشقة مما يؤكد التضاد النصي، "وصل القطار جلبته وصفيره الجريئان يشقان الليل، حرارته تصك وجهها الذي كاد يتجمد من البرد. لكن التوتر كان يمنعها من ذلك تبحث في حقيبتها عن لا شيء، تفك قدما عن أخرى، تعتدل في جلستها، يزداد وجيب قلبها، تتمنى لو أنها الآن في انتظار رجل يخصها هي، كم حياتها ضيقة دون رجل تحبه ويحبها"[٢٦].

[٢٤] – الرصد، ص ٤٨
[٢٥] – امرأة استثنائية، ص ٥٠
[٢٦] – قطار منتصف الليل ص ٥٨

وتعود الكاتبة إلى المكان/ الصحراء من جديد، في أرض (تيغمار) حيث بدو الطوارق ومع أن البطل بدا كارها للصحراء في بداية الأمر، إلا أن الكاتبة حولت رأيه إلى حبها، فكانت الصحراء المكان المنشود لخلاص المرأة من الحرمان والفقد والظلم، فبدت الصحراء مكانا للحرية وهنا تبدو المفارقة الإيجابية، وهذا ما يحدث كسرا للتوقع عند القارئ بعدما تولدت له صورة سلبية للمكان في هذه القصص "هي تكره الصحراء لأنها تشبه قسوة حياتها، وتكره أنها مضطرة إلى أن تتجشم رحلة طويلة في صحراء لاتعرف لها نهاية تبتلع الآهات والبشر والرغبات"[٢٧]، فوظيفة المكان هنا تحيلنا إلى وظيفته في القصص السالفة أيضا وهنا يكمن التضام النصي من جديد لعيبر عن لحمة النص وتماسكه وانسجامه واقترانه.

بيد أن أثر المكان/ الصحراء هذا يتبدى بنفس الوظيفة ويتكرر بالقصة ذاتها، ذلك المكان الذي اغتصب حقوق المراة واختيارها "بدت متبرمة فضولية وهي تسأل شاليفة عن حياتها وعن الصورة الاجتماعية لامرأة الطوارق ... لتقفل راجعة إلى العاصمة أكثر من الوقوف طويلا عند حياة أفراد تظن أنهم في هكذا مفازة قد يقدمون حياة ناقة جرباء على حياة امرأة"[٢٨].

وبعد هذا السرد تعمل الكاتبة على كسر توقع القارئ، عندما تتحول نظرة البطل / المراة على الصحراء التي وجدت فيها قيمة للمراة ما بعدها قيمة، فتسأل الصحفية /البطلة الزعيم الديني المحلي للطوارق المسمى بـ(سيدي الطالب رجب) عن زوجته "سالته بفضول تحاول أن تخفيه: وإلى أين رحلت؟ هل اختفت في الصحراء؟ فتقهقه الطالب رجب وقال: بل رحلت إلى الخيمة التي بجوار خيمتي، أحبت جارا لي فطلقتني وتزوجته"[٢٩].

---

[٢٧] – تحقيق صحفي، ص ٦٥
[٢٨] – تحقيق صحفي، ص ٦٣
[٢٩] – تحقيق صحفي ص ٧٠

وبعد هذا قررت الصحفية اختيار المكان/ الصحراء، لأنه يعبر عن حريتها واختياراتها والخلاص من حرمانها المتبدي في واقع زواجها السيء في العاصمة، حيث كانت تواجه الضرب من ذلك الزوج "تلك الصحفية اختفت منذ أن دخلت تيغمار، أما هي فتشعر بانها امرأة بدوية من الطوارق تنعم بالحب والحرية والاحترام"[٣٠].

إلا أن الكاتبة التي كانت تتقمص دور البطل ودور الراوي، وهي الراوي العليم بالأحداث من بدايتها إلى نهايتها، أصرت أن تختار وظيفة الضياع للمكان الصحراء من جديد، فخاتمية القصة تدل على ذلك الضياع، وأنه لا قيمة للمرأة في هذا المحيط "في ما بعد أصدرت محكمة ما في العاصمة حكم طلاق الصحفية من زوجها بعد أن ذكرت الصحف اليومية أنها ضاعت في الصحراء، ولم يعنّ أحد نفسه ليبحث عن امرأة عاشقة قد اختفت في الصحراء في مهمة صحفية "[٣١].

وهكذا نرى أن المكان في هذه القصص كان يدور في مدار واحد، وظيفته ارتبطت باالفقد والضياع والانتظار والترقب والتطلع إلى الحياة. وهذه البؤر النصية المتجاورة في الدلالة يمكن جمعها في بؤرة نصية واحدة انطلقت منها الكاتبة وهي الحرمان، مما يعني ان أواصر التعالق في هذه القصص حتمية، وأخيرا الوصول إلى التضام النصي وكأنها أي القصص لوحة فنية واحدة.



٣٠ – المصدر السابق ص ٧٠

٣١ – تحقيق صحفي.

الخروج من سجن الحداثة
قراءة للمجموعة القصصية "قافلة العطش"

بقلم: عمر تيسير شاهين*

الروائية والقاصة والناقدة سناء الشعلان؛ من الأصوات النقدية والأدبية الملفتة للانتباه، إن كان على مستوى الإبداع والنقد والنجاح الأكاديمي. فقد تمكنت من تقديم رسالة الدكتوراه قبل أن تنهي العقد الثاني من عمرها بسنتين، ونشرت رسالتها للماجستير وزارة الثقافة الأردنية بكتاب أسمته "السرد العجائبي و الغرائبي في الرواية والقصة القصيرة الأردنية[١]"، ومن ثم نشرت روايتها الأولى "السقوط في الشمس"[٢] تلتها مجموعتها القصصية الأولى "الجدار الزجاجي وهي مجموعة كبيرة من حيث الحجم وعدد القصص[٣]، ومن ثم نشرت مجموعتها "كابوس" عن الدائرة الإعلامية في الشارقة والتي حصلت أيضا على الجائزة الأولى عن نفس الدائرة[٤]، وأخيراً نشرت مجموعتها الأخيرة "قافلة العطش". كما لسناء الشعلان قصصا كثيرة في أدب الأطفال، و إبداعات في القصة القصيرة جداً، و مخطوط نقدي لرسالة الدكتوراه بعنوان "الأسطورة في روايات نجيب محفوظ".

---

* ناقد عربي.

[١] – السرد العجائبي والغرائبي في الرواية والقصة القصيرة الأردنية سلسلة كتب ثقافية تصدرها وزارة الثقافة الأردنية، كتاب الشهر، ص ٨٣.

[٢] – رواية السقوط في الشمس طبعة أولى منشورات أمانة عمان ومن ثم نشر طبعة ثانية مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع ٢٠٠٦

[٣] – الجدار الزجاجي مجموعة قصصية منشورات عمادة البحث العلمي الجامعة الأردنية. راجع: قصص أكاذيب ص ٣٧، البحر و سداسية الحرمان، ص ١٥

[٤] – الكابوس مجموعة قصصية نشر الدائرة الثقافة والأعلام حكومة الشارقة دولة الإمارات العربية، ٢٠٠٦

وهذا الإبداع النقدي الذي رافقها منذ سني الطفولة توجها بجوائز محلية و عربية وصلت إلى عدد ثمان وعشرين جائزة كانت نهايتها "جائزة الشارقة للإبداع العربي".

تحاول سناء الشعلان دوما في معظم القصص المنشورة لها أن تخرج من عوالم القصة الواقعية أو الحداثية، - مع المحافظة على النسق الحداثي في القصة- عبر التجريب القصصي الدائم و اختيار أمكنة و أشخاص وزمان مغاير عن الواقع الذي نعيشه ولكنه بشكل أو آخر يرمز إلى معظم المشاكل والأزمات النفسية التي ضربت النفس البشرية وخاصة المشاكل العاطفية والإنسانية التي وَلّدتها الحداثة.

ينطلق السرد القصصي لسناء الشعلان في مجموعاتها الثلاث وخاصة الأخيرة "قافلة العطش"[٥] من خيالها الملازم لها منذ سني الطفولة والذي مكنها من البدء مبكرا في الكتابة وأسبغ في ذاكرتها العرض الحكائي وزودها بالكثير من المصطلحات اللغوية المبكرة، كما أنها مارست الكتابة في سن مبكرة جداً وقد شاهدتُ شخصيا مخطوطة لرواية بسيطة كتبتها قبل أن تبلغ السن الخامس عشر من عمرها .

وهذا ما يظهر بوضوح من خلال القصص والتنوع السردي الظاهر بوضوح بقصصها، كتبت متأثرة من الخيال الذي تدفق بصباها "ما زلت أذكر حتى الآن ولعي الطفولي الشديد بالقصص الخرافية التي كنت أعدها وما أزال كنزاً لا ينضب تغرف أمي منه في كل ليلية"[٦].

في مرحلة الدراسة الجامعية تلازمت الدراسة الأدبية مع نموها الأدبي مما مكنها في علوم اللغة والنقد واللعب الجمع بين دهشة الفكرة وامتزاج اللغة السليمة و التي تجددها دوما بمفردات غير مكررة و قد لعب واجدها بين

---

٥ – قافلة العطش مجموعة قصصية بدعم من أمانة عمان، ٢٠٠٦

٦ – السرد العجائبي و الغرائبي، ص ١٠

مجتمع أكاديمي طلاباً ومدرسين لثلاث مراحل جامعية وتنقلها بين جامعة اليرموك والجامعة الأردنية العامل الأهم في تنمية موهبتها الذي امتد عبر مشوارها الأكاديمي في الدراسات العلية التي رافقت سناء في فترة دراسة الماجستير و الدكتوراة[٧].

ولعل الفترة التعليمية الأهم التي استفادت منها قصصياً عند تحضيرها لرسالة الماجستير فحققت فوائد جمة في الإطلاع والكتابة في أهم الأساليب السردية القصصية التجريبية والتي كانت بعنوان "السرد الغرائبي العجائبي في الرواية والقصة القصيرة الأردنية"[٨].

مما مكنها من التعرف على الكثير من القصص العجائبية و الغرائبية، كما عرفها على الطرق والأجواء التي تستعمل فيها تلك الأساليب، والتي تحتاج خبرة ولغة تختلف عن أنماط السرد الواقعي وتلك الأنواع تفوق السرد الواقعي متعة ولكنها تحتاج إلى خبرة جيدة في مزج عناصر القصة في السرد العجائبي و الغرائبي الذي يعتبر من أكثر الأنواع السردية صعوبة لأنه يرتبط بثقافة وجغرافية القارئ.

وإذا ما عدنا إلى مجموعة الشعلان الأولى المسماة "الجدار الزجاجي، نجد أيضا التأثر الكبير للقاصة في القص الأسطوري أو التي تقترب من حكايات ألف ليلة وليلة[٩].

وقد يتوه البعض في تجنيس بعض تلك القصص إلى النمط الحكائي، وهذا ما التمسته عندما ناقشت شفهيا بعض الذين اطلعوا على المجموعات الثلاث للشعلان، وذلك لمعظم أجواء القصص التي تعود إلى الماضي وعالم الجان والسحر أو الشخصيات التراثية، وهذا طبعاً خطأ فادح، وذلك لأن الأسلوب

---

٧ – راجع: لقاء أجراه عبد الغني عبد الهادي مع سناء الشعلان، مجلة دبي الثقافية، عدد ٢٠ يناير ٢٠٠٦

٨ – راجع: مقدمة الكتاب من صفحة ٧– ١٧

٩ – منها سداسية الحرمان

السردي الذي تستعمله القاصة؛ هو الأسلوب القصصي الحداثي الذي يركز على شعرية اللغة وعدم تكرار الأشخاص والاختصار الزمني وتكثيف المقاطع القصصية بينما تكون الحكايات عبارة عن "حدوثة " أو قصة خرافية أو تراثية متفككة الحدث وتعتمد على السرد اللغوي الركيك وتكرار الكلمات التي تقترب من لغة العوام بشكل يجعلها عندما تكتب أشبه بسناريو ومع ذلك فان الحكاية هي المسودة الحقيقة لأي قصة ناجحة قبل نقلها إلى عالم القصة.

وكنت أتمنى التكلم عن الأسطورة والرمزية في مجموعة الجدار الزجاجي، ولكن المكان هنا لا يتسع ويحتاج إلى مقالة أخرى وسنكتفي هنا بدراسة مجموعتها الأخيرة قافلة العطش.

برعت القاصة في تسمية هذه المجموعة بقافلة العطش؛ لأنها كانت قافلة حقا، تتجول بين أماكن مختلفة و متباعدة، ومتباينة الظواهر والأشخاص، فالقصة الأولى التي حملت اسم المجموعة تنطلق من أجواء الصحراء العربية، وتنقلنا القصة الثالثة إلى عالم الأسطورة اليونانية بينما نعود إلى العاصمة عمان ووسط المدينة في القصة الخامسة ومن ثم تنقلنا القاصة إلى الصحراء المغربية في القصة العاشرة وتعيدنا إلى عالم الريف والوحدة والفزاعات في القصة الرابعة ليصل بنا المطاف إلى دنيا السحر والرصد في القصة السابعة[١٠].

ومع هذا التنوع الذي يجوب مناطق جغرافيا عديدة يدخل إلى أعماق وعادات الشعوب لتثبت فيها القاصة مدى ثقافتها في إخراج قصص مغايرة للنمط القصصي الحديث المرتبط بالمدينة والذي يركز - خاصة الكتابة النسوية- على الهموم الداخلية مع التزامها في فكرة "الثيمة" المركزية التي رافقت القصص الست عشر، التي دارت ضمن محور واحد ثابت وهو العلاقة

١٠ – يظهر تألقها في كتابها السرد العجائبي انعكاسه على طريقة سردها للقصص وهذا ما مكنها من التعامل مع القصص العجائبية بعد أن فهمت أساليبها واطلعت على الكثير منه.

بين المرأة والرجل والنهاية العاطفية التي تصطدم مع الواقع المادي ولكنها حاولت ضمن دراية في الأساليب القصصية. وذلك بكونها ناقدة وطالبة ومن ثم مدرسة لنقد الأدبي الحديث، حيث قلبت الواقع الحديث أو ظهر تدخل الكاتبة في جميع القصص وقد يكون السبب أن النص العجائبي و الغرائبي يحتاج إلى ذهن وخيال القاص نفسه، وقد يكون لإرادة القاصة إعادة الروح الرومانسية للعلاقة بين الجنسين التي تشغل بال القاصة؟ حتى حاولت قلب الأسطورة وتغير الحدث بل قلبه نهائيا، بأن جعلت الإله يتمنى أن يصبح عاشق آدمي فتصف حاله "تمنى لو أنه يحظى بلحظة عشق حميمة كالتي طلبتها الآدمية ساكنة الأرض[١١]" و تعترف في نهاية القصة؛ أن أسم الإله الذي استعملته في القصة غير معني بالحب معترفة أنها أيضا أسطورة لم تحدث، ولكنها أصرت أن تضع شكلا جديدا لهذا العالم المهزوم عاطفيا فتحاول إعادة حتى صياغة نظرة الآلهة للحب.

وهذا ما جعل نساء القصص الواقعية في المجموعة مهزومات عاجزات عن تغير الواقع المؤلم الذي يصيبهم بالكبت والانهزامية كما سيأتي، بينما كانت نساء ورجال القصص العجائبية و الغرائبية "العالم الخيالي المتمنى" متحديات ثائرات، ولهن شجاعة بالغة حتى في الثورة على حياتهن المرفهة وهذا ما ينطبق أيضا على رجال قصصها الغرائبية، الذي يتهون في حياة الحداثة مصابين بحالة ضياع إنساني روحي.

على صعيد اللغة التزمت القاصة باللغة العربية الفصيحة والأدبية المنقية من العامية، والتي امتزجت باللغة الشعرية، مما مكنها من معالجة نصوصها بطريقة سردية حافظت على المظهر الأدبي، حتى تتجنب السقوط في حفرة الحكاية.

---

١١ – قصة رسالة إلى الإله، ص٢٢

فمن القصة الأولى نجد تميزا في الكتابة اللغوية الشعرية " كانوا قافلة قد لوحتها الشمس، وأضنتها الهمة، واستفزها العطش، جاءوا يدثرون الرمال وحكاياها التي تنتهي بعباءات سوداء تشبه أحقادهم"[١٢] واقتربت كثيرا خلال سردها من التقطيع الشعري النثري وذلك لخصوبة الرومانسية التي تجلت في معظم جمل القصص ورافقت أهم الأحداث والتي تشبثت بالملاحم العاطفية ولو تتبعنا الجمل القصصية التي استعملتها في قصة "قلب لكل الأجساد" وهي من القصص الواقعية في المجموعة، لوجدنا أنفسنا نقرأ تقطيعا شعريا ممتزجا بالجمل القصصية "غاب الفارس، غاب اللقاء، غابت الفتاة المتدينة، وبقيت الخطية وشيئ ليلكي، مسحور أسمه الحب"[١٣] وفي نفس القصة نقف أمام جملة تقفز من لغة القص إلى الشعر عابرة إلى الشعر الفلسفي الذي يعبر عن كينونة امرأة تحترق بين أحضان الرجال ظانا أها تنتقم من حبيب غادر دون استئذان وكأنها تُتّطهر خطيئة الحب الفاشل بدنس الرذيلة "في الصباح تستحم، تبكي كثيراً، وترمق الجسد الرجولي العاري بتقزز، وتغادر المكان دون رجعة، ولا تذكر سوى الخطيئة"[١٤].

كذلك عندما وصفت مشاعرة فتاة مقبلة على الموت، في قصة "أحكي لي حكاية" عندما تدخل إلى أعماق ذاتها وتحاول وصف خيالها الأنثوي بلحظة انتشاء " أغمضت عينيها، وشعرت بأنها تسقط في أحضان القمر، أسدلت شرائط وردية على نوافذ الماضي الحاضر، وبلا قصد منها وجدت نفسها تتحسس جسدها"[١٥].

ولأن أماكن القصص بعيدة عن خيال القارئ التزمت طوال القصص سيما الغرائبية العجائبية بنقل القارئ إلى دقائق الأماكن التي ينتقل أو

١٢ – المصدر السابق، ص ٩
١٣ – نفس المصدر، ص ٧٤
١٤ – نفس المصدر، ص ٧٦
١٥ – نفس المصدر، ص ٨٠

يعيش فيها البطل دون أن تستعمل لغة أو أسماء تجعل القارئ مرتبكا في تحليل المقصد أو فهم المعنى.

ففي وصف البدوي الملثم في الصحراء "عيناه كانتا الناجي الوحيد من لثامه حملتا كلماته إلى البدوي الأسمر المترع بشبابه الأخاذ"[١٦] أما الصحفية الفرنسية التي جاءت الى صحراء المغرب " كان جسدها دبقاً محملا بالعرق والرمال، تمنت أن تنزلق في بحيرة باردة"[١٧] وقبل أن تجعلنا نعيش مع تلك المجنونة التي تتعرى في سبيل الحوريات ترسم حالها المتناثر "اخذت تتعرى في لحظة كانت عارية تماما حافية القدمين متطايرة الشعر كانت قرة الأعضاء، كانت قذرة الأعضاء، غير مهذبة الشعر"[١٨] هذا المنظر المنفر كان يمهد لأن يجعلنا نستغرب أو قد نستعجب أن تكون هذه المرأة عشيقة لأحد الرسامين.

المرأة المهزومة واقعياً:

في القصص الواقعية التي ضمتها المجموعة ظهرت المرأة ضعيفة مهزومة وعاجزة عن إنقاذ نفسها من الكآبة بعكس ظهورها في القصص الغرائبية، وهذا ما أوصلني إلى فهم كثرة العجائبية في المجموعة؛ وذلك لنقمة القاصة على الواقعية المادية التي تسود الواقع الحداثي الحالي، فلجأت إلى محاولة نصر العاطفة في عالمها الخيالي، فعالمنا هذا أذاب عواطفنا، وشتتها، وصهر أرواحنا في الاحتياجات اليومية، مستغنين عن حاجات أنفسنا.

وهذا ما جسدته القصة الرائعة والإشكالية "النافذة العاشقة" التي سيؤيدها البعض من حملة المدرسة الدينية ويعتبرون عمل البطلة عين

---

١٦ – نفس المصدر، ص ٩

١٧ – نفس المصدر، ص ٦٧

١٨ – نفس المصدر، ص ٣٣

الصواب، ويثور عليها آخرون سيما أصحاب نظرية ثورة المرأة وهذا مما قد يجعلنا نعطي هذه القصة نوعا من الغرائبية.

والقصة التي كانت فيها الكاتبة –العليم –وكأنها تعيش حول وداخل البطلة التي تعيش في ظاهرها، باستقلال مادي وبيت يجمعها مع زوج وأولاد، ولكن حياتها روتينية مثل حياة باقي البشر وخاصة مع زوجها "زوج فراش لا أكثر"، وفجأة يهر في حياتها شاب يراقبها لفترة طويلة عبر نافذة المطبخ، الشاب يصغرها كثيرا يراقبها بعيون عاشق وليس فضولي أو لص.

هنا يحدث الاصطدام ما بين التراث النفسي –العيب- الدين –الحرام- ورغبة الجسد الجاف –العلاقة عاطفية وليست جسدية، وهذا ما يجعل النص يحاول البحث في أعماق الأنثى الغير عابثة التي نسي هذا العالم –الذكوري- كم هي عطشة دوما للمحبة وخاصة عندما تجتمع مع زوج لا يتوجه إليها كجسد.

تنفجر من داخل البطلة امرأة أخرى كانت مدفونة منذ عقود طويلة، صارت تلك المرأة الجديدة ترتدي ثيابا أنيقة، اعتنت بشعرها، تراقبه، تتحدث عنه لصديقاتها.

تلك المقدمات لا تسير كما يتوقع القارئ الرومانسي، فقد انتهت بطلتنا مهزومة أمام واقعها فلم تجرؤ على محادثته أو حتى مبادلته الحب والخروج من سنوات الجليد العاطفي؛ اكتفت بالتكوم ناحية كل يوم في مطبخها تبحث عن ضوء كان ينير لها ظلمتها الأنثوية.

وكذلك حظ البطلة في قصة "احكي لي حكاية" فهي كانت قد أحبت رجلا يكبرها في السن، ورفض أن يشاركها مشوار حياتها، وبعد أن تزوجت من رجل آخر لم تتمكن على مدى تسعة أعوام من الحياة معه، فاختارت الطلاق أو هو وهبها إياه بعد أن يأس منها.

اكتشفت بعد الفحص السريري إنها مصابة بضعف عضلة القلب، أحب إنهاء معاناتها، وهناك أخذها ملك الموت إلى الجنة كما تتوقعه القاصة وشاهدت حبيبها من هناك.

في هذه القصة فشلت المرأة في اختيار حبيبا مناسبا لها، فالكهل وإن أسعد عشيقة تصغره عمرا فستكون سعادته مؤقتة! وفشلت في أن تتأقلم مع زوج أحبها، وفشلت حتى في إكمال حياتها؛ بعد أن تأكدت سريريا من إصابتها بضعف في عضلة القلب، لأن مرض القلب يرمز للهموم والأحزان المتراكمة التي تحاصر صاحبها حتى "يتكلس قلبه".

في نص مشابه تقريباً جاءت قصة "قلب لكل الأجساد" فالبطلة فشلت في الحفاظ على حبيبها تماماً مثل قصة "احكي لي حكاية" ولكنه رجل شريف قطع الخط مبكرا دون أن يستغل تلك العاطفة، وبطلة القصة هنا تختلف بطريقة تفكيرها عن بطلة "النافذة العاشقة" فالأخيرة كانت عاقلة ولم ترض أن تخسر بيتها وعائلتها ومجتمعها من أجل إشباع العاطفة، بينما البطلة في قصة "قلب لكل الأجساد" –قد يكون لصغر عمرها عن سابقتها- لم تكن تعي نفسية الرجل ولعل عنوان القصة يقدم لفهم النص؛ لأن القلب للحب وليس للجسد وهذا ما يسوقنا إلا أن القصة تشير إلى إنسانة عاطفية بحثت عن الحب في مستنقع الجنس الذكوري.

فبطلة القصة – أو يمكن تسميتها بالشخصية المحورية للقصة- أفهمها حبيبها أن علاقة الحب لديه متلازمة مع علاقة الجسد، فقدمت له الفتاة المتدينة جسدها بعد أن تنازلت على عهد مع ربها بوضع ذلك الجسد بالطريق المستقيم، ولكن حبيبها تخلى عنها ليبحث عن حب جديد داخل جسد جديد. هذه الهزيمة أنتجت هزيمة أخرى أشد ألما وظلما لنفسها، فقد بحثت عن حبها في أجساد الرجال.

لم تكن بطبيعتها –عاهرة- ولم تشعر بتلك الشهوة البركانية التي تأتيها مع كل جسد جديد ولم تستمتع بالهدايا، بل كانت تعاني من إثم الخطيئة، وظلت فيها النزعة الدينية ولو معطلة. في النهاية أدركت أن أضلت الطريق وتلك الشهوة التي كانت تتدفق من جسد حبيبها الذي يحوي قلبا يمدها بحب لم تعثر عليه في جسد آخر.

وهكذا في هاتين القصتين وقصة "احكي لي حكاية " نجد أن المرأة ظلت مهزومة في جميع حالاتها إن تبعت عاطفتها أو قمعتها، فقد كان طرح القاصة مبنيا على قراءة الواقع ودراسة المجتمع الشرقي، فبعض القصص التي تكتبها -المرأة -كانت تعطي الثورة للمرأة متناسيات أن المجتمع لم يهيأ لاستقبال تلك الثورة[١٩]. وهذا القصة شملت أيضا تعرية المجتمع الذي يحاول تغطية شهوته بالحرية والانفتاح أو بالحب الذي ينتج امرأة عاهرة ورجل بطل، حسب النظرة القاتمة.

وقد لمست في قصة قلب لكل الأجساد نوع من الدفاع عن نظرية "المومس الفاضلة" وتتلخص في أن المومس أو المرأة الإباحية التي تمارس الجنس للمتعة وليس للكسب المادي قد تكون نتاج ظلم أو جريمة اجتماعية ن ولكن للأسف ظلت النظرة دوما لتلك النساء سوداوية وقاتمة.

ولعل القاصة قدمت نوعا قويا من الولوج لتلك المرأة المومس الفاضلة أو الضاحية إن كان المجرم ذاتها أو غيرها، فلم تكن تسير وراء الجسد بحثا عن الرذيلة "من جديد تستغفر الله وتسب الحب والخطيئة،كم أصبحت بعيدة عن

١٩ - وأنا شخصيا أميل إلى الحكمة التي سارت عليها امرأة قصة "النافذة العاشقة" وأثمن براعة طرح القضية الجنسية والتي تشكل محور نظرة الرجل للمرأة في الوطن العربي. وقدت أوصلتنا القصة؛ إلى أن الجنس ليس نتاج علاقة طبيعية بين الرجل الشرقي وحبيبته –إذا ابتعدنا مؤقتاً عن الحكم الديني- بل هو استنزاف شهواني للمرأة عبر استغلال ضعفها العاطفي أو المادي أو مصلحة أو قهر من أي نوع كان.

ذاتها!كم أصبحت بعيدة عن التوبة! بينها و بينهما الخطيئة ومئات الرجال والأجساد وقلبها"[٢٠].

الواقعية القصصية جاءت متفائلة أكثر من سابقتيها في قصة "قطار منتصف الليل"حيث تتوجه المعلمة إلى محطة القطار، لتخبر الرجل الذي سيأتي للقاء تلميذتها، التي تعارفت من خلال "الانترنت"، أنها خدعته عندما أخبرته- لم توضح الكتابة كيف ويحتمل عن طريق الانترنت- أنها طالبة جامعية لتلهو معه.

إلا أن المعلمة شعرت بالحب يختطفها عدما شاهدت الرجل بطلته الأنيقة وباقة الورد الحمراء التي تحملها يده.

لم تتمكن المعلمة من مغادرة المكان قبل أن تتقمص دور تلك الطالبة دون أن تخبره أي شيء سوى اسمها الحقيقي لتكمل معه المشوار.

هذه القصة رطبت بعض الشيء أجواء الحداثة المشحونة، ولعلها من القصص النادرة التي تعطي صورة متفائلة عن علاقات الانترنت التي تنتهي بسرعة تناسب سرعة حدوثها.

ثورة الحب العجائبي:

بعد العرض الأسطوري الذي شابه ألف ليلة وليلة في المجموعة القصصية الأولى لسناء الشعلان، اتجهت بقافلة العطش إلى السرد العجائبي و الغرائبي، لتمتعنا بخيالها الذي ينطلق بعيدا حتى يحاكي الجماد وتختار أرضيات مختلفة يرتبط معظمها بالريف أو أجواء القرية، وهو المكان الذي يناسب عجائبية الحدث، و هذه نقطة مهمة انتبهت إليها الكاتبة، لأن الريف بطبيعته البسيطة تتقبل أجواء السحر والغرابة والشعوذة، بعكس المدينة التي ترتبط بالعلم والنمط التفكيري الرافض للخزعبلات.

٢٠ – المرجع السابق، ص ٧٧

من ناحية أخرى كانت القصص العجائبية ترمز إلى الفشل العاطفي، فكان أبطال القصة الذين عايشوا المدينة يشعرون بفقدان عاطفي شديد، جعلهم يبحثون عن العاطفة والحب من تمثال أو من جنية، أو من لعبة بلاستيكية، تُعرض عليها الألبسة، وهذا ما يجعل الطرح الرومانسي يغلب على القصص العجائبية، مما يترك في نفس القارئ صورة واضحة بتدخل الكاتبة في صياغة أحدا ث ونهايات القصص.

في قصة "الفزّاعة " التي تدور أحداثها في مزرعة ريفية، تصنع فتاة جميلة-مالكة الحقل- فزاعة في حقل الفراولة، فتقع تلك الفزّاعة -الذكر- بحب تلك الفتاة، فأخلص الفزاعة بعمله بإخافة وإبعاد الطيور ليس لأنه فقط صنع لذلك بل لأنه يحبها!! تدخل الكاتبة الى العمق العاطفي لذلك الفزّاعة فتصف "قلبه القشي" وتأثره بصوت الفتاة وكيف يراقبها كلما عبرت للحقل، حتى أنه غرق باللذة وهو يستنشق رائحة عرقها عندما ألبسته ثوبها البالي.

وتستمر عجائبية السرد حتى يغادر الفزّاعة تربته ليشاهد ذلك الشاب الذي أتى لزيارة فتاته —صاحبة الحقل- فتأخذه مشاعر الغيرة إلى سكنها ويدخل إلى البيت بعد أن شاهد الفتاة تبكي بعد نزاع طويل بينها وبين الشاب الذي من المفروض أن يكون على علاقة حميمة معها.

فهل نؤول الفزّاعة بالشاب العاشق لفتاة ثرية ؟ أم عاشق امرأة متزوجة؟ كما في رائعة عبد الرحمن منيف "قصة حب مجوسية" أم هي ضياع الروح الأنثوية العاشقة في غياهب الرجل.

قصة "امرأة استثنائية " عرضت نوعاً من العجائبية الشخصية والحدث العجائبي التراجيدي. الشخصية الرئيسية "الأنس" فتاة ذات قامة قصيرة حد التقزم، ومشوهة الملامح، تعيش منبوذة بين المحيطين لها، تصف نفسها أنها موهوبة، لدرجة أنها قادرة على تحرير التمثال من عالمه الحجري ليتمكن من

الانتقال من موقعه مثل أي شاب، فتلك الفتاة التي نبذها الناس ولم يكن أحد يعطيها لحظة اهتمام لأنها مشوهة، بل وتملك ملامح مقززة عاشت السعادة التماثيل سيما مع ذلك الحجر البشري الذي أعلن حبه لها وصار يرقص معها في المدرج. تلك الفتاة صارت تقايض المرسومين في اللوحات و المنحوتين في الحجارة بأن تخرجهم من أسرهم على أن يقضوا معها ساعات جميلة.

في قصة "زاجر المطر" تتبدل الشخصيات فبطل القصة شاب وليس فتاة، إلا أنه موهوب مثل تلك الفتاة ولكن ليس بتحرير التماثيل، بل له موهبة استثنائية على توقع قدوم المطر، ولكنه يعاني من حرمان ليس شكلي ولكنه "تعاسة حظ" فهو تيتم باكرا فتزوجت أمه وتركته لزوجة عمه التي كانت تلقبه "أجود الهبيلة" ومع أنه حقق معدلا عالياً في الثانوية العامة إلا أنه لم يكمل دراسته، هكذا ظل حاله السيئ يعانق أيامه حتى تعرف على عجوز علمه كيف يكون زاجراً للمطر.

بعد أن رحل الشاب إلى المدينة لم تكن موهبته تنفعه لأن المطر لا يعني للناس شيئا، مثلما يعني الفلاحين، ومع أن شروحات طويلة لازمت القصة فككت أحداثها لأنها شروحا لا تليق بالقصة التي تعتمد على التكثيف بعكس الرواية، إلا أن نهاية القصة توصلنا إلى الفكرة المركزية التي كان من الممكن للقاصة أن تدخلنا إليها فورا بعد تلخيص بسيط لذلك الشاب الذي فشل في المدينة مثلما فشل في حياة القرية لأنه لم يُفهم من الناس الذين كانوا يستخفون به. وهناك في المدينة عشق لعبة بلاستيكية لعرض الثياب في أحد المتاجر، وهنا تبدأ القصة العجائبية فصار الشاب يحادث اللعبة التي بادلته الحب، وتحدثه كل يوم عندما يقف أمامها عن عالمها البلاستكي وتسر له بأمنياتها، بل وتحزن على حياته ويتفقان على الزواج، معضلة تلك العلاقة من سينتقل إلى عالم الآخر. وهذه براعة قصصية بعد عجائبية العلاقة بل جارت القاصة خيال العجائبية ولم تكتفي بعرض سطحي لهذه العلاقة العجيبة التي

تجمع رجلا مع لعبة، بل نصل إلى معضلة أكثر تعقيدا، فمن سيغير نمط حياته حتى لا تنتهي آمال لعبة وعشق رجل.

الناس اتهموا ذلك الشاب بالجنون، ورفض صاحب المتجر إيصال باقة ورد من الشاب إلى معشوقته البلاستيكية، ويتأزم وضع الشاب النفسي، فلا يعود يحتمل مشاهدة الرجال لها من وراء الزجاج، وهنا تتمكن القاصة بمزج الرمزية بالعجائبية حتى أننا نرفض الواقع ونعيش مع عجائبية اللعبة وزاجر المطر الذي يخترق الزجاج بحركة جنونية ليلتقي حبيبته، وتنتهي القصة وحياته بابتسامة فرح صغيرة.

الزوجة التي قطعت الوحوش جسد زوجها في قصة "بئر الأرواح" فحملت بعض أشلاء جسد زوجها وذهبت إلى البئر العجيب الذي يحكى عنه أنه "مؤول للأرواح" الذي كان يجمع طفولتها مع زوجها، فتتطلب من البئر أن يعيد لها روح زوجها –حبيب عمرها-.

البئر طلب منها أن تحضر جسداً كاملا ليعيد له روح زوجها وظل البئر يرفض توسلاتها ومحاولاتها لإقناعه أن فقدانها لزوجها يحرمها من التمتع بالحياة، ومع إصرار البئر على طلبه تطلب منه أن يضع روح زوجها في جسدها هي.

آخر القصص العجائبية في المجموعة "الجسد" فهذه القصة أيضا عجيبة الطرح، فهي ليست بين لعبة ورجل ولا عاشقة وأشلاء رجل، ولا فزاعة و فتاة.

هذه علاقة تعلق بنطال بجسد صاحبه، فتدخلنا العجائبية إلى أعماق البنطال الذي يغادره صاحبه بعد سنوات طويلة حاول ابقائه على جسده ، وتروي القصة حب وعشق ذلك البنطال لذلك الجسد الذي حاول صاحبه تكيفه وفشل.

وإذا حاولت بجهد شخصي تفسير أو فك رمزية القصة، فأنني أرى أن البنطال رمز للمرأة التي يتخلى عنها زوجها-حبيب عمرها- جمالها، بعد أن تسرقها سنوات العمر وتسلبها تاجها الأوحد الجمال.

وتظل دوما النظريات التأويلية تعاني الحيرة عندما تقف على أعتاب القصة العجائبية.

السرد الغرائبي :

من أصعب ما يواجه النقاد تجنيس السرد إلى الغرائبي، لأن الغرائبي ليس جنساً واضح الحدود، بخلاف العجائبي، وبتعبير أدق إنه ليس محدوداً إلا من جانب واحد، وهو التفسير على وفق معطيات عالمنا الحقيقي، فالغرائبي يتنوع، وينهض الفهم الخاص والمعارف المشتركة، والثقافة الخاصة والزمن، والمكان، والحالة النفسية والإحالات الذاتية بدور في تقيمه ورسم خطوط أبعاده بخلاف العجائبي الذي يمس دائماً ما لا يمكن أو يحدث وإنما "يتحدد بصفته وإدراكاً خاصا للأحداث غريبة"[٢١].

فالقصص التي اعتبرتها غرائبية في هذا المجموعة قسمتها حسب التراث الاجتماعي، حسب البيئة الاجتماعية للكاتبة والنمط العقلي الوسطي للمفهوم الثقافي، وذلك لأن "الثيمة" المركزية للمجموعة في قصص المجموعة الغرائبية هي العلاقة بين الرجل و المرأة، ولن نجد أحداثا غرائبية من ما وراء الطبيعة أو ظواهر تستدعي الغرابة العلمية، ومع ذلك فقد ينظر أصحاب النظرة الرومانسية أن هذه القصص ليست غرائبية إنما نتيجة واقعية وقد يحكم عليها حال قرأتها بالغرائبية أصحاب الاتجاه العقلاني.

أول القصص والتي حملت أسم المجموعة "قافلة العطش" تعرض قصة من الصحراء بدايتها لا تحمل الجديد من حكايات الصحراء فأحد القبائل الغازية التي تهزم قبيلة أخرى وكالعادة تأسر نسائها.

٢١ - السرد العجائبي والغرائبي في الرواية والقصة القصيرة الأردنية، ص٣١

زعيم القبيلة المنتصرة وقع في عشق إحداهن ويبدو أنها ابنة زعيم القبيلة، ورفض عرض القبيلة الأخرى بفدائهن بالمال، بل وإكراما لتلك الفتاة أنعم عليهن بالحرية. وهنا تبدأ الغرائبية المشوقة ولتصل ذروتها عندما رفضت تلك الفتاة أن تنفك من أسرها وفضلت البقاء في قبيلة حبيبها الذي أسر قلبها بعد أن أسر جسدها.

هذا الحدث الغرائبي عالج النص بشكل نزع عنه تقليد العاطفة الصحراوية، وبعد ذلك حاولت القاصة تفسير وأد الفتيات بعد أن أخبرتنا أن رجال القبيلة المهزومة قتلوا نسائهم بعد أن شاهدوا العطش في عيونهن، وهذا ما يعطينا ثورة القاصة على تجريم حرية الاختيار العاطفي وقد اختارت الصحراء لأنها المكان-الوطن- الأول للعرب وما يزال العرب يتمسكون بتقاليدهم التي اكتسبوها منذ أيام القبيلة، وهذا ما جعل القاصة توضح في نهاية القصة أن رمال الصحراء تعرف أن جريمة وأد الفتيات لم تكن يوما خشية الفقر إنما خشية الحب!!

في ثلاثة قصص غرائبية أخرى من نفس المجموعة عرضت فيها القاصة البعد العاطفي. في تلك القصص قدمت في كل واحدة شخصيتين متناقضتين تماما وفي أمكنة متباعدة وعلى هذا سندرس غرائبية العلاقة التي جمعتهما.

ففي قصة "سبيل الحوريات" نجد أن الشخصية الأولى رجل يدرس الهندسة المعمارية ويتقن فن الرسم أما الشخصية الثانية فهي امرأة مجنونة تتعرى دوما أمام الناس في سبيل الحوريات. أمام هذا العرض لا يمكن للقارئ وهو يتسلسل مع القصة أن يتوقع بالنهاية تجمع الشخصيتين، ولكن فجأة عندما كانت تمارس تلك المجنونة عريها شعر ذلك الرسام بأنها أسرته، فتوجه لها ليعيد عليها ثوبها.

تغيرت حبكة القصة فلم تكن تسجيلية كما توقعنا لشخصيتين متناقضتين بل بداية علاقة جعلت من المجنونة تعقل ويكتشف الرسام أنها من يبحث عنها، لتنتهي العلاقة بأحد الشقق التي جمعت زوجين أحدهم رسام والثانية امرأة هادئة "عيبها الوحيد أنها تتعرى عندما تغضب".

في قصة "تينا" تأخذنا القاصة إلى جو مختلف عن سابقتها فالشخصيتين متشاحنتين والنص يحمل جملا تمهيدا لصراع بين الشخصية الأولى وهو دكتور يعمل مع الصليب الأحمر يرأس الوحدة لصحية الخيرية في جنوب نيجريا.

والشخصية الثانية بعكسه تماما امرأة مشعوذة وتعالج الناس في الأعشاب[٢٢] من قبائل "وادبيه" لعله صراع بين العلم والعلاج الطبيعي والشعوذة، الذي يقود فضول هذا الطبيب لمتابعة تلك المرأة التي يلجأ لها السكان أكثر منه.

ولكن الحدث الغرائبي الذي يصادفنا في منتصف القصة أن ذلك الطبيب الغربي يحب تلك الساحرة تينا ويتوجه لها إلى تلك القبيلة في يوم احتفالات ويحملها على ظهره معلنا حالة عشق غرائبية قد لا يصدق معظم سكان العالم.

قد ترمز هذه القصة الغرائبية إلى أمنية للكاتبة نحو أن يتجه الغرب بصورة إيجابية نحو أفريقيا أو أن الإنسان البسيط يملك سلبته الحداثة من إنسان المدينة!!

هذه القصة قدمت معلومات أيضا كثيرة لذا ينظر لها أيضا ثقافيا فمعظم المعلومات الجغرافية والأماكن فيها واقعية وهذا ما أعطى نوعا من المتعة والفائدة منسجما مع غرائبية قصة عاطفية من خيال الكاتبة.

٢٢ – هذا يتواجد بشكل طبيعي في أفريقيا فمع أن العلاج في النباتات علم قائم بذاته إلا أنه يرتبط في أفريقيا بالشعوذة لأن تلك الشعوب تؤمن بالأرواح وماشابهها بشكل كبير جدا.

بعرض عكسي عن تلك القصة نجد قصة "تحقيق صحفي" تتنقل هذه المرة إلى نفس القارة ولكن لشمالها، وبالتحديد إلى قبائل الطوارق، ونحن أيضا هنا أمام شخصيتين متناقضتين، بل ومكانين متناقضين. الشخصية الأولى صحفية توجهت إلى قبائل الطوارق "تيغمار في الصحراء العربية" قادمة من البلاد المتحضرة. والشخصية الثانية سيدي الطالب رجب وهو زعيم ديني يُطلق"من الطلاق وليس الإطلاق" نساء قبيلته اللواتي يعشقن غير أزواجهن ومن ثم يزوجهن لمن يحببن.

القصة وقبل أن تدخلنا في الفكرة الغرائبية أو "ثيمة القصة" تعرض لنا مقدمات غرائبية فالموضوع الذي أتت من أجله لهذه المنطقة هو تحقيق صحفي عن نساء الطوارق وقد خصصت له مكان جاهز في المجلة التي تراسلها وبسبب مشاكل زوجية أخرتها عن إتمامه لم يتبق لديها سوى أربعة أيام لإتمامه. هذه مغامرة غرائبية مع قبيلة لا تشاهد حتى وجوه رجالها ولها لغتها الخاصة سيما أن الأمر يتعلق بنساء القبيلة، ولكن الغرابة ليست هنا.

فقبائل الطوارق كما تخبرها إحدى النساء تترك للرجال عمل "الشاي ونصب البيوت والقيام بالأعمال المنزلية" أما السناء فهن "يُعشقن بقوة" وأكيد أن هذا خبر غرائبي لقبيلة توقعنا أنه تقمع المرأة ورجالها لا ينتسبون لعالم العاطفة بسبب قسوة الصحراء وكثرة الترحال.

مع كل هذا العرض الثقافي الغرائبي الذي لم يلامس اللغة المباشرة بل حافظ على نمطه القصصي تعجبنا من إنزياح القصة لتشعل قلب الصحفية بالزعيم الديني، بل وتفضيلها أن تكون زوجة له وتتطيب بعطور الطوارق بعد تذكرها لزوجها القاسي.

لم تكمل التحقيق الصحفي وأمنت بحكم الطالب رجب الذي طلقها من زوجها وتزوجها هو. وطبعاً هذه غرائبية لا يمكن أن يستوعبها أي عقل مدني ولا حتى صحراوي.

الختام:

مجموعة قافلة العطش مجموعة قصصية تقدم لغة قوية وتجريب نجحت فيه القاصة التي يفوق إبداعها عمرها وتاريخها الكتابي.

..................❖❖❖❖❖ ....

الدكتورة سناء الشعلان مع تجربتها الجديدة في مجموعتها القصصية الموسومة بـ (تراتيل الماء): دراسة نقدية

بقلم: خالص مسور*

تراتيل الماء، هذا العنوان الصوفي الآسر الذي جمع بين كلمتين على شاكلة عبارة طقسية مقدسة هما /تراتيل – ثم- الماء/ ليعبر عن الحقيقة ومعنى الحياة، وبما أنّ الماء هنا يرمز إلى الحقيقة والحياة أيضاً فلابد أنّنا سنقف إزاء ما يمكن أن نسميه بتراتيل الحقيقة، ممزوجة مع التنغيمية المنبعثة من العنوان الغرائبي بتراتيله الشجية النغمات الباثة للعواطف والمثيرة لكوامن النفس البشرية. به ينفتح حديث الروح وتنساب العبارات القصصية انسياب الماء في جدول رقراق، لتترك بصمات لا تمحى في وجدان القاريء الذي يأخذه الحدث ويتفاعل معه بكل جوارحه وأحاسيسه وانفعالاته..!

نعم، بهذا العنوان الغرائبي المنساب في فضاءات البوح الصوفي، تنسج الكاتبة قصصها الإحدى عشرة التي توجت بها تجربتها الأدبية الفريدة المفعمة بالإبداع والتألق وجمالية المتخيل السردي، متوشية بعمق التعبير وثراء المعاني الدلالية الكامنة في عبارات مجموعتها القصصية والتي سمت بلغتها الأنيقة والمضامين الإيحائية الرامزة والثراءات الدلالية إلى مرتبة التراتيل الصوفية بطقوسها السّحرية ومواجداتها الإلهيّة المؤثرة بقوة في فضاءات النفس البشريّة، يزيدها ثراء جملة التعالقات التناصية من الموروث الشعبي والديني المتدفقة من المخيلة الإبداعية للأديبة والمستوحاة من التراث العربي العريق وطقوس الأخلاق الدينية الإسلامية والسماوية معاً.

ومما يلفت النظر كذلك هو إظهار الكاتبة تفرداً في قصصها الهادفة ذات الفنية المعمارية المتقدمة لغة ومضموناً، مع العناوين الرامزة والتي تشكل

---

* خالص مسور.

نصف مضامين القصص، والتي تأتي دوماً شديدة التناسق والانسجام مع شخصية بطل القصة في التعبير عن الحالة الاجتماعية والسياسية والاقتصادية للبيئة العربية، ومقدرة فائقة في الغوص في أعماق النفس البشرية لتكتشف مكنوناتها وانفعالاتها وأحاسيسها بكل مهارة ودقة ووضوح. وبدون شك فنحن هنا إزاء تجربة أدبية إبداعية جديدة، تأخذنا إلى عوالم قصصية مثيرة للصدمة والإدهاش وكسر أفق توقع القارئ وتفجير الأحاسيس والانفعالات النفسية لديه في أجواء نفسية مشحونة بالإيحاء والتوتر.

ففي قصة ماء السماء (١)

تستوقفنا الكاتبة في محراب قلب بطل فلسطيني مجاهد ينز صفاء كصفاء مزن السماء، بطل استطاع مواجهة رصاصات العدو بهذا القلب الطافح بالحياة والمحبة والخير، فراح يحمل روحه فوق راحته ويقدمها قرباناً لثرى وطنه وشعبه، ورغم أن ما أوردته الكاتبة هو حكاية جميع المناضلين والأحرار ومطالبي الحرية في العالم، إلا أنها تعني بالخصوص حكاية كل فلسطيني ذاق مرارة الفقر والتشرد والضياع في المنافي وعلى قارعات الطرق، وكل واحد منهم مستعد للتضحية والشهادة في سبيل أهدافه السامية التي نذر نفسه لها، وفي سبيل أن يعش شعبه حراً كريماً وليتحرر وطنه من هذا الظلم الأزلي في يوم لابد أنه آت، وسيضع فيه حداً لمعاناة الإنسان الفلسطيني المعذب، وليذهب بعده بطل القصة المتفاني نحو حضن أمه الأرض وقد رزقه الله بنعيم الشهادة وجنة الخلود.

ومن الملفت هنا مرة أخرى هو براعة الاستهلال (البرولوج) الذي اعتمدته الكاتبة واللجوء إلى تقنية التكثيف اللغوي والإيجاز البلاغي الجميل، وكل عبارة لغوية وكل سطر قصصي موشى بموسيقى حالمة وإيقاع شجي رهيف، بالإضافة إلى إرداف الفعل المضارع بالمبني للمجهول والنغمة الإيقاعية القوية

كسيمفونية بيتهوفن الصادرة من سكونية حرف النون في كلمة – حضن – في العبارة الشاعرية الجميلة: "لكنها ما حضنت منتظرها، ولا هو حضن"(٢). كل هذا خلق حالة من التآلف والتناسق في الصياغة اللغوية في غاية الإثارة والجمال. ونقول مرة أخرى فقد كانت المرجعية الدينية أو حالة التناص مع الدين الإسلامي حاضراً بقوة في لغة سناء القصصية، بل استعانت بالكثير منها كما في- أنى شاء فعل – الفرار – مكاء وتصدية، وغيرها الكثير. ولذا لا نملك إلا القول، من أن الكاتبة في مجموعتها القصصية تتعب قارئها باللهاث وراءها وهو يلتقط العبارة الرشيقة، والحبكة المتناسقة، والجمل المعبرة، والمعاني الدلالية العميقة المحتوى والمضمون.

وفي قصة (ماء الأرض) (٣)

ترتيله مكاء وتصدية

أشرنا سابقاً إلى أثر المرجعية الدينية الإسلامية في قصص سناء كما في العنوان الآنف المذكور(مكاء وتصدية). وهي هنا تستنكر الحيف الذي لحق بالمرأة من مجتمعها الذكوري والذي أخرجها ولايزال عن طور إنسانيتها، لدرجة وصول البعض منهن إلى حالة الموت السريري (فالبغايا بلا أرواح). مما قد يسبب في دفعها نحو الهاوية والسقوط في حمأة الرذيلة رغماً عن إرادتها، ومع هذا السقوط والحيف الذي لحق بها نراها تعود في النهاية إلى أخلاقها الأصلية تائبة من كل ذنب قد دفعه المجتمع الذكوري لارتكابه. وتؤكد الكاتبة هذا الأمر بقولها: (وهناك في حياض الكعبة المشّرفة كانت تحجل ليل نهار بثوب أبيض يجلّل جسداً تحمل روحاً طاهرة تائبة ماعادت مخلوقة من ماء الأرض والمستنقعات بل من ماء السّماء!!). نعم تحولت البغي إلى ماء السماء الطاهر بدلاً من ماء الأرض بكل عفونته وملوثاته، وما ذاك إلا لأن المرأة طاهرة بطبيعتها دوماً من كل دنس ورجس إن لم يفرض عليها ذلك من مجتمعها

الأبوي (البطرياركي)، أي حينما تترك لتختار طريقتها في الحياة الآمنة الخالية من الضغط والإكراه. ولذلك وجدنا المرأة البغي هنا تبحث عن طريقة في الحياة تعيد إليها إنسانيتها وتهديها سبيل الرشاد، فلا تجد أمامها بداً من العودة إلى ما يحيي في أعماقها القيم الدينية والأخلاقية النبيلة لتعيد إليها البراءة وصفاء المرأة وطهارتها، فتنآى بنفسها عن ذلك العالم المشوه الذي أدى بها الى التردي في مهاوي السقوط وتدمير النفس والأخلاق.

وقد نقف بإندهاش أمام هذه الصياغة الفنية الجميلة ومعمارية اللغة الإيحائية الرشيقة والجمل الابتكارية بانزياحات لغوية حداثية متآلفة مع الحدث والنسق العام للقصة، كما في العبارة التالية مثلاً – تحجل ليل نهار بثوب أبيض – وسنلمس هنا تداخلاً في المهنة التي يمارسها الإنسان مع المعايشة اليومية لمظاهر الطبيعة – ماء الأرض - والغوص إلى الأعماق النفسية للمرأة، مع سلاسة المخرج والتحول المثير للمرأة البغي نحو الخير والصلاح والتوبة والتطهير من الأدران والذنوب، حتى نعلم أن كل ما قامت به البغي كان باطلاً وقد دفعت نحوه دفعا.

وفي قصة ماء البحر(تراتيله سخط) (٤)

نعثر على تشبيه رائع ومثير بين زرقة البحر وتقلب مياهه وأمواجه من جهة، وبين زرقة عيني الجاسوسة وتقلبها بين حب من عشقت والغدر به في سبيل أمنية عرجاء من جهة أخرى. وقد عبر عن ذلك هذا المقطع من القصة: "جمالها وبطش قلبها عماد عملها، تبيع خدماتها لكلّ من يملك أن يشتري مواهبها في التجسّس، ولا تبالي بالأسباب أو الأهداف أو النتائج أو الضحايا أو الخيانة.....وأجازت لنفسها أن تغدر من تحب بحكمة البحر وبجماله وببطشه..."(٥). ولكن رغم هذه الطبيعة الغادرة للجاسوسة العاشقة التي تجمع كما البحر بين الحكمة والبطش والجمال، إلا أنها آثرت الموت إلى جانب

عشيقها وعدم البقاء على قيد الحياة بعده، فتجرعت لوحدها السم وماتت بين يديه وهي تتكوم كقطة سيامية في مشهديّة فنية بارعة ولقطة فوتوغرافية ناطقة بالحسن والجمال كما في قولها: "أمّا هو فبات يمسّد صمتها بربت خفيف حنون على كتفيها، وهي تتكوّم كقطة سيامية أليفة في حضنه، وتزفر آخر أنفاسها بصعوبة وحشرجة تفوق كتمها وصرّها. ولهذا تبدو انها أخلصت لمن تحب وتحت ضغط رؤسائها أن تسممه معها، وآثرت الموت معه لمن لم تستطع الحياة له، ولهذا يعد أفضل جاسوس في بلده" (٦).

من هنا نرى كيف أكسبت اللغة القصصية في تجربة الكاتبة المتميزة نكهة خاصة، استطاعت التواصل بها مع القارئ بحسّ اجتماعي مرهف وقدرة على البذل والعطاء وتجاوز المألوف اللغوي، وتقديم الصورة الحميمية لجدلية العلاقة الأزلية بين الذكر والأنثى، وتصرفات الشخصية المحبة في لحظة الموت، لتشكل هواجس الكاتبة التي تنقل لنا روح التلاحم والتضحية بين عاشقين، في مشهدية درامية شديدة التأثير على مشاعر القارئ الذي قد يجد نفسه أمام حالة انسانية نادرة الوقوع، وذلك حين يتحول حلم الحب إلى الموت مسموماً ليترك المشهد بصمات في مخيلة الإنسان وقلبه الذي لابد وأنه سينبض معه بإيقاع شجي حزين.

في ماء البحيرة (تراتيله بكاء) (٧)

نلمس في هذه القصص الشيقة في مغزاها وعذوبة تركيبها اللغوي كما في قصتنا هذه حسن التخلص وفنية المخرج، كما في كلام الكاتبة مثلاً عن البحيرة فتقول: (وكل ما يصب فيها من ماء الثلوج والجبال والجنادل يغدو مثلها مأسوراً....) لتنتقل بعدها وبمخرج في غاية الانسيابية والسلاسة إلى معالجة الفكرة الرئيسية للقصة في قولها: "هو يشبه البحيرة أو البحيرة تشبهه..."(٨)

نرى أن بطل قصة ماء البحيرة – كما في كل القصص الأخرى - قد جاء بانسجام تام مع فكرة القصة الأساسية. ولذلك قلنا أن الكاتبة تستوقف قارئها بنوع من أسلوب الالتفات للتفكير والتأني، قبل أن يمتد به المسير ليقطع أشواطاً في القراءة والتأمل، وقبل أن يفطن من خلال السرد إلى الشخصية المقصودة بالكلام المعهود. بالإضافة إلى ما لمسناه هنا من روعة التعبير اللغوي والعبارة الرشيقة والخيال السردي المحلق بدون قيود وحدود كما في قولها: "هذا الصّباح الماطر هو أفضل الفرص للهرب، السّماء تزمجر، وتلقي أحمالها من الماء بسخاء، والبحيرة تضطرب بالشآبيب التي تصّب بها بعشوائية، وروحه تعانق الانعتاق. ينتعل الحلم، ويركض بعيداً لا يلوي على شيء، وصوت الكلاب التي تطارده تسبق خطواته في الغابة، والبحيرة تتضامن مع ثورته، وتفيض، ويتدفق ماؤها راكضاً خلفه وخلف الكلاب في الغابات"(٩). لابد وأن القاصة تشير هنا إلى حالة القمع الذي تمارسه كلاب السلطة على الثائرين والمطالبين بالحرية والتغيير والانعتاق من نير العبودية والقيود والأصفاد، ولكن ما من مهرب ومخرج، فكلاب السلطة دوماً يترصدون الأصوات الحرة فينهشون الأحرار بأنيابهم ويسدون باب الأمل والرجاء أمام شعوبهم التي تتطلع نحو الحرية والانعتاق من نير العبودية والظلام.

وفي ماء النهر(تراتيله رقص) (١٠)

نلمس مهارة سردية واضحة من القاصة في تجسيد معاناة الإنسان الفلسطيني المعذب التي ذاق مرارة القتل والنفي والتشرد على أيدي العصابات الصهيونية على مدى عقود من السنين وهو ينتظر العودة إلى أهله ودياره التي سلبت منه بشكل مأساوي مرير. وبطل القصة الفلسطيني هو شخص مقذوف به خارج المكان والزمان بنوع من القدرية والقهر إلى حالة إنسانية بائسة لا رأي له فيها ولا إرادة، فهو لم يختر تشرده ومنفاه عن طيب خاطر ولم يهجر أهله

وديـاره إلا تحـت القتـل والتهديـد والوعيـد في وضـح النهـار. لكـن وفي لحظـة حاسمة يصاب بطل القصة باليأس ويمل من الانتظار الطويل فيخوض ماء النهر للعودة إلى الضفة الفلسطينية من النهر دون أن يلم بالسباحة، وهو ما يدل على مرحلة الكفاح المسلح للشعب الفلسطيني الذي أجبر على رفع السلاح دفاعا عن أرضه وشرفه وكرامته المهدورة.

كما يلاحظ هنا ورود ذكر اسم شخصية القصة الشعبية مثل (حسين الحلاق) وهو الاسم الوحيد الذي ذكر في كلّ التراتيل، ورغم أنّ ذكر المكان جاء نصف معرفاً /القرية/ ولكنها لم تذكر بالاسم كما هي التقنية السائدة في هذه القصص، وذلك حتى يأخذ الطابع الاسم العام وينطبق على سائر قرى فلسطين وليست قرية فلسطينية بعينها. وأعتقد – كما سنرى - أن عدم ذكر اسم الشخوص القصصية، بالإضافة إلى التوليد أي توليد القصص من العنوان الأم تراتيل الماء والكلمة المشتركة الماء المتكرر في عنوان كل ترتيلة أو كلمة الهندسة وغيرها، ثم استخدام الموروث الديني، والغرائبية والإدهاش، والأسطورة، والرمز، وحسن التخلص أو المخرج الفني، والحلم والإيحاء، والنهاية المنسجمة مع المضمون...الخ. هو جزء من تقنية التجربة الإبداعية للكاتبة المميزة سناء الشعلان.

وفي (ماء الينبوع) تراتيله حكايا (١١)

تبين الكاتبة بأسلوب سلس وشيق الخرافة والجهل السائدين لدى أهل القرية، فيقدمون النذور لينبوعها لكي يمدهم باليمن والبركة، حتى اختنق الينبوع من الخرق البالية التي ألقوها في منابعه فتوقف ماؤه عن التدفق أو كاد بسبب جهلهم. لكن النبع يتمرد على خرافاتهم ويلقي بالخرق خارجا ليتدفق من جديد ويعود إليه حيويته ونشاطه وتوازنه، فيعود أهل القرية إلى تقديسه وخنقه من جديد. وبذلك برهنت القاصة على امتلاكها خبرة ووعياً كبيرين

بما يعشعش في المجتمعات العربية من جهل وتخلف والقدرة على معالجتها بكثير من العقلانية والمنطق، كما استطاعت بهذه الرمزية المبتكرة أن تفجر بنية الصورة الاجتماعية وحملها أبعاداً فكرية ونفسية وفق تجربتها القصصية بكل أبعادها الجمالية والفنية. كما يشتم من القصة الثورة والتحريض ضد الجهل والتخلف والتحرر من الأفكار البالية في المجتمعات العربية والعالمثالثية عموماً، حتى يأخذ عقل الإنسان حريته في السير بخطى سريعة نحو العلم والإبداعات والتقدم والتنوير.

في قصة (ماؤهما) تراتيله نسل (١٢)

تدافع الكاتبة هنا عن الأنثى في مجتمعها الذكوري الذي يفضل دوماً الذكر عليها بعبارات شديدة الإيحائية والتعبير، مبرزة التناقض بين الحقيقة والتصنع في الحياة الاجتماعية في مجتمعاتنا الشرقية والعربية خصوصاً، فتنعت الزوجين رغم تقدميتهما العريضة بأنهما رجعيان ومتخلفان في فراش الزوجية لأنهما يتخليان عن تقدميتهما في لحظة من اللحظات ويفضلان إنجاب الذكر على الأنثى، ولسان حالهما يقول وليس الذكر كالأنثى: "على الرّغم من تقدّميتهما العريضة إلاّ أنّهما في الفراش رجعيّان يفضّلان إنجاب ذكر على أيّ أنثى" (١٣). وهذا نقد لاذع لمن كان رجعياً في أفكاره ويتصنع المدنية والتقدمية أمام الناس ولازال يفضل الذكر على الأنثى. ولهذا يرى قارئ سناء نفسه على الدوام متواجداً في كل تراتيلها المائية وأحزانها الهندسية. كما نلاحظ من الناحية الفنية زهو النسيج القصصي وشآبيب من العذوبة والإتقان، بالإضافة إلى الحبكة الفنية المحكمة وسلاسة النهايات المعبرة والمنسجمة مع المتون القصصية، والإجادة في التعامل مع المتخيل السردي، وقيادة اللغة إلى الحقول الخضراء الخصبة لتعيد الحياة إلى الينابيع المتدفقة عذوبة كما يفعل بستاني ماهر.

وفي (سيرة مولانا الماء) (١٤)

سيرة التكوين

تؤكد الكاتبة على قدسية الماء المكرم من الله كما جاء في قولها: "تكريماً لمولانا الماء فقد جعل الله الجبار عرشه العظيم فوق صفحات مائه" (١٥). والماء هو هنا الحياة بكل تناقضاتها بأفراحها ومآسيها وبأحزانها وأتراحها، فتشبهه بقلب إنسان الذي هو أيضاً مكمن كل المتناقضات البشرية في هذا الكون، وقد اعتمدت في إظهار ذلك على الثنائيات اللغوية والتضاد الدلالي بين كلمات: الموت والحياة – الدفء والبرد – الخوف والأمن ...الخ. ونشير بدورنا إلى التعالقات النصية من الديانات السماوية والإسلام بشكل خاص " وجعلنا من الماء كل شيء حيا" (١٦). وفي التوراة "وإذ كانت الأرض مشوشة ومقفرة، وتكتنف الظلمة وجه المياه، وإذ كان روح الله يرفرف على سطح المياه" (١٧).

وورد وصف الماء لدى الكاتبة بعبارات حداثية وانزياحية في غاية الإتقان والجمال كما في: طاهراً كدمعة، حنوناً كخفقة، سهلاً كحزن. وفي القصة صور اجتماعية جديدة متآلفة مع متخيلها السردي ومبتكرة تماماً، وفيها ما يوحي بأن البشر فريقان فريق ينكر نعم الله وآخر يشكر النعمة ويقدرها حق قدرها، مع شيء من روح الدعابة المسبوكة في صياغات تعبيرية خارجة عن المألوف اللغوي، تتجلى في عبارة - مهاجمة الناس مولانا الماء بالخناجر والسكاكين - وهذه العبارة وأمثالها توحي بأن في قصص سناء الظاهر والباطن والتلميح دون التصريح، وفيها إشارات واضحة إلى الإنسان الذي يعيش حالة من الاغتراب النفسي وقتل البراءة ونشر الشر واختلاط المعايير واختلال موازين الإنسانية وبتقنيات قصصية جديدة، وعلى القارئ الحصيف أن يشاركها في إنتاج النصوص القصصية المفتوحة فينتج ويستنتج بنفسه، أي أن يكون منتجاً للنص لامستهلكاً له فقط.

وتثبت الكاتبة نفسها في هذه النصوص بأنها سفيرة المعذبين والبسطاء في الأرض، تقاسمهم همومهم وآلامهم وآمالهم، وتغني معهم نشيد الحرية والحياة، تدغدغ أحاسيس القارئ وتخلق لديه جواً من التوتر والقلق والانفعال، معتمدة في هذا على البعد الدلالي الإيحائي في الكلمات القصصية، باستخدام ألوان متباينة ومتعددة من الأدوات التعبيرية، منها الموروث الديني الإسلامي والسماوي على العموم، والقصص الشعبية، والجملة الموسقة، والتكثيف اللغوي، والإيحائية، والخيال السردي المحلق، في مشهدية قصصية موحية عن الحالة الاجتماعية والتي تدل – مرة أخرى - على ثراء التجربة الذاتية للكاتبة القائمة على الإبداعية والتميز وإلى خبرتها الأدبية والاجتماعية وتفاعلها مع الحياة الإنسانية.

وفي قصة (عروس مولانا الماء) (١٨)

استطاعت الكاتبة هنا تحريك المشهدية القصصية عن طريق الأفعال المضارعة القوية الصوت والصدى مثل: يغضب – ويرعد – ويزبد – ويغور- ويفور - بالإضافة الى اللقطة السمعية الموسيقية السجعية الرهيفة في كلمتي /يغور ويفور/. ولكن مرة أخرى تذكرنا سناء بتضحيات المرأة بحياتها على مر التاريخ من أجل مبادئ سامية في الحياة، كالفتاة التي ضحت بجسدها وروحها ودماءها من أجل إنقاذ والدها الصياد والذي يرمز إلى الشعب ككل، مع مؤشرات واضحة في القصة إلى التناص التاريخي والميثولوجي، أي تعود بنا القصة القهقرى إلى الوقت الذي كان فيه الناس يهدون فتاة حسناء لروح إله النهر حتى يكف عن الفيضان وليعود الخصب إلى أراضيهم الزراعية ويعم الخير في البلاد، أولتنبت من دمائها أزهاراً بيضاء حزينة كما تقول الكاتبة، كناية على أن الحياة مجبولة على الحزن والمآسي والتضحيات والمآثر وبدونها لن تزهر الحياة أبداً. وفي عبارة لافتة في معناها الدلالي تورد الكاتبة: "فعروض

النّساء الجميلات لا تُرفض" (١٩) وهو انتقاد لاذع للمجتمع الذكوري الشهواني المتهافت على الجنس والنساء، والذي قد يضحي البعض فيه حتى بمبادئه في سبيل الظفر بمجرد لفتة من امرأة.

وفي قصة حوريات الماء (٢٠)

نرى أنّ الصورة تستمد عناصرها التشكيلية من الحياة الاجتماعية في استغلال لكل العناصر الكرنفالية في القصة، والتركيز على تنشيط فعاليات النص القصصي والاشتغال على العناصر الاستعارية في مستوى الصياغات اللغوية والشخصية. فنحن هنا بالفعل أمام خطاب واقع ثقافي ومتخيل في صورة العلاقة الأزلية بين الرجل والمرأة في مجتمعها الأبوي، والتحرك نحو ترسيم الصورة المكنة التشخيص على أرض الواقع في خطاب المرأة كإنسانة معبرة عن موقفها الوجودي والإنساني، من خلال نصوص قصصية ذات صيغة فنية عالية المستوى تمتزج فيها الأسطورة (الميوثولوجيا) بالواقعية والتاريخية، وبعبارات مكثفة مشحونة بدلالات معينة ومحددة، مع قاموس من تشكيل لغوي شجي المشاعر "فنزلوا على رغبة مولانا الماء، وزفّوا له عاماً إثر عام – بعد أن أصبح غضبه موسميّاً دوريّاً – أجمل نسائهم في أثوابٍ قشيبة، واحتفالاتٍ بهيجة، كان على النّساء فيها أن يبكين ويضحين، وعلى الرّجال أن يرقصوا ويترنمّوا ويتغنوا بالتّراتيل المقدّسة" (٢١). كما نرى في القصة جرأة في الطرح وسخرية مرة من تضخم الذات لدى غالبية الذكور ممن يتباهون كالطواويس برجوليتهم المزعومة والمزيفة: "فانتفخت أردانه فخراً برجولته المائيّة المزعومة، وفكّر كثيراً بصنع أعضاء جنسيّة رجوليّة ضخمة له، لتلبّي أطماعه، وتتناسب مع حسد الرّجال له" (٢٢).

وهو ما ساعد على إعطاء النصوص نكهتها الاجتماعية الانتقادية الهادفة والأسلوبية المتميزة، تعبر عما في الذات البشرية من خوف وقلق وتوتر كما في قولها: "وطالب من جديد بعروسٍ بشريّة تزفّ إليه، وإلاّ فسيغرق البشر

أجمعين والأرضين، فخاف البّشر أيّما غضب، وسكنتهم ذلّة، وأرهقتهم مسكنة" (٢٣). أي نحن هنا مرة أخرى أمام نقد مرير ممن يرضون بالذلة والمسكنة أمام المصائب والنوائب، وأمام نتاجات إبداعية في التعامل مع النص القصصي في محراب الإستيحاء لنص يتوفر على معمارية فنية محكمة مع تنشيط الفعاليات النصية، وتوجيه الدلالات في فضاءاتها السلسة، والايحاءات الذكية التي تدفع بالقارئ نحو التماهي مع النص المبدع في عوالم الارتقاء بالنص القصصي الذي يقدم مساحات مفتوحة لأفق القارئ، أي مع القراءات ذات الألوان المتعددة في عالم القراءة والتلقي.

وفي سفر البرزخ (٢٤)

أو قصة (الخلاص الأولى) من صفر إلى.....

يبدو أنّ الكاتبة تروي قصة الخلق الأولى دينياً في لقطات تراجيدية مثيرة يتآزر فيها المحتوى والمضمون معاً، في إشارة واضحة إلى قصة آدم وزوجته الأثيرة حواء التي أضحت أماً أثيرة لجميع البشر. وبها بدأ تاريخ الإنسان وخاصة الأنثى بكل اجتراحاته ومآسيه، الأنثى التي حملت وزر الخطيئة البشرية الأولى الأزلية دون الرجل، والتي تبدو نتائجها واستمراريتها قدراً إنسانياً لا يمكن إنهاءه.

فاستشرى بين أبناء آدم وحواء التفاوت والمفارقات الاجتماعية الحادة، فمنهم من استحوذ على المال والجاه والرجال ونعموا بحياتهم الرخية وتسيدوا الآخرين الذين بقوا فقراء تلسعهم سياط الفقر والقهر والعذاب، فيستغل الكبير منهم الصغير ويسود القوي على الضعيف، إلى أن قيض الله للناس الأنبياء والرسل لهدايتهم إلى طريق الخير والنور والأخوة والتسامح والمساواة والعدل، وتلك طريقة الله في التعامل مع عباده لتسود الأرض العدل والسلام ولتترنم السماء والأرض بالحرية ونبذ الظلم: "وردّدت السّماء: "إنّ الله قد جعل الظلم محرّمًا على نفسه، فردّدت الأرض : "الحرّية طريق العباد إلى الله " (٢٥).

قد تكون هذه لوحة منسوخة بتكثيف كبير من مسرح الميثولوجيا والعقائد الدينية المفتوحة واستدعاء الغائب الى المشهود، وفيها تلتقي الفكرة العميقة مع شحن عاطفي متدفق في استهلال القارئ للنص القصصي مع رمزية المؤثرات التي تتناوبه في لحظة تماهيه مع النص، واستلهامه لجمالياته وفيوضاته المتألقة في لغته التعبيرية الثرية الدلالة. ومثلها نجد نصوص المجموعة القصصية وهي تختال بسحر جذاب من حيث التعبير والمضمون معا، وتزيين النهايات القصصية ببصمة إبداعية مؤثرة لتخلف أثرها السحري في مخيلة قارئ مرهف المشاعر والأحاسيس.

وفي (ابن زريق لم يمت) (٢٦)

في قصة ابن زريق البغدادي هذه تهكم مر من عالم المبادئ والمفاهيم المقلوبة في هذا العصر رأساً على عقب، من خلال تجربة قصصية ماتعة ومتميزة تكمن في الجملة الحداثية الرشيقة المتوفرة على عمق الثراء الدلالي وجمالية التشكل الفني كما في: "وأنّ زوجته اللئيمة بدأت تخيط من خوص دجلة والفرات غيومًا متلبّدة" (٢٧). والتمييز يأتي أيضاً من التضاد المعرفي الذي ورد كمعادل موضوعي للعبارة التاريخية الاجتماعية، حتى يتسنى للكاتبة إعطاء قارئها فسحة من التأمل واسترجاع الماضي، باستخدام تقنية كسر النمطية وقلب دلالة المأثور والاشتغال على تحوير أفق الخزين المعرفي التاريخي للقارئ، وإسقاط الحدث التاريخي القديم على ما هو آني وحاضر. حيث نرى ابن زريق الشاعر البغدادي المتيم بحب زوجته والذي مات في الغربة كمداً على فراقها، يتحول إلى لص مخادع ويستغل الأمريكيين الطيبين فهو لم يمت بل يمثل دور الميت.

وفي مشهدية شديدة السخرية من الأمريكيين الطيبين وبلغة إيحائية رامزة، يتم إحضار ابن زريق البغدادي إلى عصرنا ليتفوق على هؤلاء الأمريكيين، يخدعهم ويستولي على أموالهم وتجارتهم، ويذيقهم الويلات والمصائب. بينما

في قصص ألف ليلة وليلة تتحكم شهرزاد بزوجها الملك شهريار الذي يخضع لمشيئتها ويصبح طوع بنانها. كما ينقلب مسرور السياف على ملكه ويحل ملكاً محله. ويستعد معروف الإسكافي ليصبح ملكاً ويسمي نفسه باللقب الغريب (الإسكافي الحافي). ويكتشف السندباد العباسي أمريكا بدلاً من كولومبس، وسندريلا تذهب جمالها الآسر لتوشيها الدمامة والقبح. فهذا هو زماننا وهذه هي مفاهيمه وكاريزماته المقلوبة على الرأس بدلاً من الرجلين.

كما استخدمت الكاتبة الدرامية في مشاهد من نصوصها القصصية كما في قول الراوي:

"سأل المدير وهو يراود غضباً يكاد يسحقه. "ومن هو ابن زريق البغدادي هذا ؟ أهو عميل عندنا أم موظّف ؟ تكلّم سريعًا لا وقت عندي أبدّده عليك وعليه ".

قهقه الموظّف قهقهة مصنوعة بدقة، وقال: " بل هو لص كبير، أراد أن يخدعنا، بل ويخدع كلّ النّاس والتّاريخ والشّعر الجميل وآلاف العصافير، وجعل من القصيدة التي أسمعتكَ مطلعها طريقه إلى ذلك" (٢٨) هذه الدّرامية أعطت حركية كبيرة للنص ونوع من التفاعلية الحميمية مع القارئ الذي لابد وأنه سينجذب بزخم أكبر نحو حقول المجموعة القصصية الخصبة والوارفة الظلال. وفي (لعبة الأقدام) أفرغت الكاتبة الكثير من إبداعاتها في نسيج النص القصصي، واستعانت بالعرجاء لتكمل اللعبة بكل إتقان واقتدار بين ثلاثي لا يستغنى عن أي منهما في اللعبة.

وفي (الحكاية الأم) (٢٩)

نرى هذه الحكاية الاجتماعية المثيرة تعالج قضية قتل المرأة وتعرضها للذبح على يدي أهلها بشكل مأساوي مرير بدافع الدفاع عن العرض والشرف، كنتيجة لسيطرة الذكر الفحل على العائلة في المجتمعات العربية البطرياركية الذكورية بامتياز، حيث للذكر الكلمة الأولى والأخيرة وهو سيد الموقف والآمر الناهي ولا وجود للأنثى ولا بصيص أمل لها في حضرته،

فهي مخصصة للإنجاب وقضاء شهوة الرجل ليس إلا مهما تكن المرأة مفيدة لعائلتها ومجتمعها، ومهما تكن أكثر ثقافة ونبلاً ورفعة من الذكر الشقيق، رغم هذا تبقى تحت إمرته وفي حماه وخدمته مهما كان الأخ الذكر ضعيف الشخصية وفي سحنته سوء المنظر والمخبر، ولا يجيد من أمور الدنيا إلا الكسل والتراخي.

وفي (الحكاية المأساة) (٣٠)

جاء العنوان في هذه الحكاية معرفاً ليعبر عن الحكاية المعروفة في الوطن العربي ولدى شعوب الشرق عموماً، وهي الحكاية التي تذهب ضحيتها كل عام الآلاف من النساء ذبحاً على أيدي ذويهن تحت هذا المسمى المجلجل ذكورياً وهي – كما قلنا – الحفاظ على الشرف وغسل العار. وبسبب عذابات المرأة والمعاناة التي تلاقيها تحت التهديد الدائم للسيف المسلط على نحرها في جرائم ما يسمى بغسل العار، توجه الكاتبة انتقاداً لاذعاً للمجتمع الأبوي والسلطة التي تسهل دوماً على الجاني فعلته فتخفف عنه أحكام السجون بكل بساطة وأريحية وبغرامة مقدارها قرش لا غير فتقول: "تتشابه تفاصيل كلّ الحكايات المأساة، إذ تعلّقت بشرف زُعم أنّه هدر على يدي امرأة خاطئة، إذ تقول الحكاية دائماً...وهكذا خسرت شرفها... والشرف المهدور لا يعوّضه إلا الدم المسفوك... فتسلّل ذكَرٌ ما اسمه... في ليلة معتمة... وقتلها... فغسل بدمائها شرفه المطلّخ بالعار. وسلّم نفسه للقضاء، الذي كان به رحيماً، ولموقفه متفهّماً، فحكم عليه بشهرٍ من العمل الشاق، وبغرامة مقدارها قرشٌ لا غير... فأرواح المخطئات لا تساوي الكثير..." (٣١)

هكذا نرى أن الأخ ينهش لحم أخته ولا يريدها أن تكون أعلى منه مقاماً وأكثر منه مكانة في مجتمعه ولدى أهله وأقرانه، فيبادر إلى قتلها بعرف طقوس الدم المتوارث وإلصاق تهمة الخيانة بها: "فهي قد أهدرت شرفها وِفْق

زعمه، فاستحقّتِ الموت بعرف طقوس الدم المتوارثة"(٣٢). أما من حيث الجانب الفني في هذه الحكاية وفي غيرها فنجد النص المحبوك بإتقان وسلاسة وعذوبة، والدربة المتميزة، وأسلوب السرد القصصي المتناسق العبارات، وجمالية التركيب بلقطات تلفزيونية في غاية الإثارة والإتقان، مع تشكيل الصياغة الأدبية في طقوس ولادة النص ضمن خزين المصادر المستوحى من فيوضات الواقع الاجتماعي - التاريخي، وفي ضوء ابداعات الكاتبة الأدبية وخطوط بصماتها الخبيرة على النص المفتوح دوماً، بما يعكس معطيات ثقافة المجتمع في فضاءات شيفرات رمزية متباينة المحتوى، والتحليق في لانهائية اللغة الإيحائية لتأتي القصص كسفر مليء بالحركة والديناميات المتواترة، ومؤثرات نفسية عالية الأحاسيس ضمن سيادة اللغة الاستبدادية للمجتمع الذكوري وقوانينه المعادية دوماً للمرأة.

في حكاية (قاموس الشيطان) الباء: بدا(٣٣)

هذه المجموعة من الحكايات المندرجة تحت هذا العنوان الغرائبي المثير(قاموس الشيطان) تدفع القارئ نحو الريبة والشك وتعمل على كسر أفق توقعه، بينما الحكايات المتولدة عن قاموس الشيطان تبدو كمجموعة من الحكايات القصيرة جداً (ق.ق.ج)، تتخذ كل حكاية من أحد الحروف الأبجدية عنواناً فرعياً لها، وكلها جاءت بأسلوب في غاية الطرافة والإيحائية والتشويق بعيداً عن التقريرية والمباشرة، وهو ما يمثل في جملة معطيات التجربة المتميزة لسناء الشعلان، ولذلك قلنا أن سناء تتعب قارئها اللاهث وراءها ليلتقط أي شيء ينسكب من إبداعاتها الشفيفة ليتوصل إلى حزمة من المعاني الإيحائية في مضامين قصصها الثرية الدلالة ودقة التعبير. ويبدو أن الكاتبة تعالج في هذه القصة إشكاليات العولمة والحداثة أوالغزو الثقافي لمجتمعاتنا العربية وأثره على الأفراد والمجتمعات والشعوب النامية عموماً وعلى التراث العربي خصوصاً، وكنتيجة لكل هذا الحدث الذي اجتاح العالم العربي كمرض وبائي فتاك

تقول سناء: "بَدا المرض غريبًا فتّاكًا، يهاجم الأجساد بشراسة مخيفة، ويلعن الماضي" (٣٤). وسرعان ما ينسى المرء الذي يصيبه هذا المرض العضال ماضيه وقيمه ومبادئه التي تربى عليها، ويفقد الإنسان إنسانيته على دروب العولمة المتوحشة، بحيث يتحول المرضى المصابين إلى قطيع من الأغنام تماماً، والذين سوف لن يشعروا تحت تأثيره بإنسانيتهم وأصالتهم والاعتزاز بتاريخهم المجيد وبصمتهم الثقافية وحضارتهم وتراثهم الزاهر العريق، ولن يعاد إليهم إنسانيتهم ومآثرهم على مر العصور والدهور إلا بنشر الوعي بين هؤلاء المرضى وإعادتهم إلى رشدهم والعودة إلى تراثهم وإنسانيتهم كما أرادت الكاتبة القول: "حيث تتبنّى دول كوكب الأرض برامج توعية لكلّ المرضى، لتقنعهم بأنّهم أغنام، في غياب ذاكرة تسعفهم بحقيقة أنّهم مِنْ بني الإنسان" (٣٥). نعم ذاكرة تسعفهم على أنهم من بني الإنسان، لأنهم خرجوا عن أطوارهم إنسانيتهم بعدما نسوا تاريخهم، وأمجادهم، ومآثرهم.

وقصص (أحزان هندسية) (٣٦)

هذه العناوين المؤلفة من كلمتي/ أحزان + شكل هندسي/ جاءت بصياغة لغوية غرائبية وانزياحات تجمع بين ما هو حسي وما هو مادي، واستخدام الأنسنة والتشخيص في السرد القصصي وفي الرؤية والتعبير، حيث نجد أن جميع القصص المتوالدة عن العنوان الرئيسي مقترناً بأحد الأشكال الهندسية ومترافقاً بعبارة الأحزان – كأحزان نقطة المركز – أحزان خطين متوازيين – أحزان المثلث - وأحزان مربع – وأحزان دائرة وهلم جراً. وفي مكان آخر وسمت الكاتبة إحدى قصصها بعنوان شيق وجميل مستخدمة مرة أخرى المرجعية الدينية كما في (النفس الأمارة بالعشق)، فهنا تحوير واضح لموروث الدين الإسلامي (النفس الأمارة بالسوء) لتصبح النفس لدى سناء أمارة بالعشق وليست بالسوء، وهي عبارة انزياحية وصورة نفسية مفعمة بالرشاقة

والجمالية الفنية وسلاسة التعبير، ومن هنا نكرر بأننا نرى أنفسنا على الدوام أمام انعطافة فنية حقيقية وجديدة في تجربة القاصة سناء الشعلان، سواء على مستوى المضمون القصصي، أو الخيال المحلق، واللغة الرامزة، أو الحلم، والإدهاش، والميثيولوجيا التي تروي قصة الإنسان في هذه الحياة بكل مسراتها وأحزانها وتناقضاتها المدهشة.

وفي أقاصيص (خرافات أمي) (٣٧)

تحت هذا العنوان توجد خمس قصص قصيرة جداً أسمتها الكاتبة بالخرافة الأولى، الثانية، الثالثة...الخ. وهي حتى وإن جاءت تحت اسم الخرافات، فهي خرافات هادفة بطريقة الغمز واللمز والإيحاء والرمز، وتبدأ الخرافات بعبارة: قالت أمي نقلاً عن الخرافة. للإيحاء بأنها ليست من نتاجات الأم بل أنها خرافات شائعة بين الناس. وكل خرافة مذيلة بلوحة هامشية مثيرة للعواطف وتحريك المشاعر تجاه الأنثى وبشكل يدعو إلى الرثاء والأسى معاً، وفيها تظهر الكاتبة ببراعتها المعهودة في القص الحيف الذي يلحق بالأنثى في مجتمعها الأبوي الضاغط من خلال لوحات فنية غنية بمضمونها وبصياغاتها اللغوية المتدفقة حركية وحيوية. وسنتناول منها الخرافة الأولى والخامسة حتى لايطول بنا الدرس والتحليل.

تبدأ الخرافة الأولى بجملة: "قال يخضور"(٣٧)، وهو بطل الخرافة الأولى والخضرة دوماً هو دليل البراءة والخصب والنماء، لقد كان يخضور مثال البراءة والطهارة وطيب القلب، فأهدته الغابات من خشبها مزماراً يعزف عليه إمعاناً في حسن الخلق وطيب المعشر والمخبر، لكن الشر يكسر له مزماره حسداً منه، وكرد فعل لدى يخضور تحول بدوره إلى شرير. إنها الصراع بين الخير والشر إذاً وفساد البيئات الاجتماعية التي تخرج الإنسان عن طوره وتدفع به نحو الجرائم والمعاصي. ولكن اللوحات الهامشية لكل خرافة هي التي تثير العاطفة والحزن والأسى على الأنثى واضطهادها العنيف من جانب مجتمعها

الذكوري، وخاصة إذا كانت المضطهدة هي الأم بكل حرمتها وجلالة قدرها لدى أبنائها ومجتمعها، ففي هامش الخرافة يرد وصف آسر ومحزن في آن عن حال الأنثى وحظها في الحياة على أيدي الرجل، أو أهلها وأقربائها في صياغة مسبوكة في عبارات في منتهى الإثارة والإدهاش كما في هامش الخرافة الأولى:

"لكن أميّ سمحت لنفسها بأن تحلم بسنٍّ ذهبيّة، يفترُّ عنها فمها القرمزيّ الدّائريّ كخاتم سحريّ، وقلما يسمح لها أخوها الثاني بالتّرتيب أن تبتسم، إذ ابتسامتها تذكره قهراً بضحكات العاهرات اللواتي يسافدهن بالسّر في ملهى المدينة" (٣٨). وهو نقد لاذع ومرير لثقافة المجتمع الذكوري الذي يحرم المرأة حتى من أحلامها الوردية ومن ابتساماتها الشفيفة البريئة، تلك الابتسامات التي هي نبع الحنان من فم قرمزي دائري كخاتم سحري عجيب.

وفي الخرافة الخامسة، نرى الكاتبة تبدو فيها مولعة بالخير والحق والعدل في هذا العالم المليء بالظلم والعسف والجور، ففيها تمجيد للحق في صورة فتاة تنقذ أوطانها وشعبها من الأعداء وتعمل على جلب الخير والبركة لهم، فالخير دائماً هو العدل واليمن والبركة، ونقيضه غزوات وحروب وسبي للذراري والنساء وقتل للرجال ونهب للأموال.... لهذا على الساهرين على الحق ألا يناموا ويغفلوا عن هذه المكرمة الالهية للبشرية "إذ لا يجوز لكلمة الحقّ أن تنام"(٣٩).

كما يرد في هامش الخرافة الخامسة للقصة المحزنة التي ترافق الأنثى أينما حل ورحل في هذا المجتمع الأبوي المغلق على نفسه ما يلي: "أميّ أُجبرتْ على هجر كتبها وصفّها ومدرستها بعد موت أمّها لتعتني بالأخوة والبيت، وترعى الأحزان، ولكنّها لم تهجر قلمها قطّ ، وبقيت تكتب في دفترها المهترئ القديم آلاف القصص، وتحلم بأن تدبّ فيها الحياة، وتصبح حقيقة، لكنّها لم تفعل، وماتت محروقة في موقد البيت على يديّ الأخوة الذين رأوا في احتراف أختهم الكتابة عاراً لا يُمحى" (٤٠).

وفي قصتها الأخيرة من المجموعة الموسومة بـ (مليون قصة للحزن)(٤١) ترى الكاتبة بأنه علينا ألا ننسى بأن لكل منا قصة محزنة في هذه الحياة، وأن من يتقن عمله ويفنى في عمل الخير للناس ويشارك في حمل همومهم وأحزانهم وأتراحهم لاشك سيصل إلى قمة مبتغاه من فعله الخير حتى دون أن يدرك أنه أدركه، فالجد في العمل والتفاني من أجل الآخرين بكل تجرد وإخلاص هو السبيل الوحيد للوصول إلى ذروة الحق والحياة الإنسانية المنشودة. فبطل القصة الذي حاول تدوين مليون قصة عن أحزان الناس وآلامهم ولكنه مات حائراً مهموماً، لأنه لم يحصل على القصة الأخيرة والتي بها يكتمل العدد مليون دون أن يفطن أن سيرة حياته هي قصة المليون: "قبل رحيله الأبدي الأخير كان مايزال يجهل أنّ قصة حياته المختزلة في جمع أحزان النّاس، وتدوينها هي القصة المليون لرحلته المثقلة بالهمّ والضّنك والحرمان الذي تمثّل في أن لا يعرف أنّه قد أدرك غايته ورهانه حتى وإن جهل ذلك!!"(٤٢). وهي لفتة ذكية عادت بالقارئ إلى كسر أفق توقعه أو ماذا سيحدث للبطل وكيف سيكمل قصته المليون.

هكذا، استطاعت الكاتبة سناء الشعلان بمجموعتها القصصية (تراتيل الماء) أن تتحفنا بالعبارة الرشيقة، والصياغة الفنية الجميلة، والتناسق في المبنى والمعنى، والانسجام بين الشخصية والحدث الذي تمثله، وتجاوز النمطية القصصية، واختراق المألوف اللغوي. وبهذا أثبتت نفسها بجدارة واستحقاق كصاحبة تجربة قصصية جديدة ومبتكرة تتميز بالكثير من البراعة والجمال، ملبية طموحها في الصعود نحو عوالم التجديد والتغير، واعتماد الإيحائية في القص وكشف المسكوت عنه بأسلوب فيه الكثير من الانسيابية والسلاسة والعذوبة. وقد لمسنا كذلك لدى الكاتبة ثقافة موسوعية تتوفر على التاريخ والميثيولوجيا والتراث واللغة والأدب. كما تكشف لنا الأديبة سناء عن طريق متخيلها السردي مآسي الإنسان وعذاباته، وطموحاته، والزوايا المعتمة

في سيرة حياته التي هي الحلم الإنساني الذي لم يتحقق والجهاد الذي لم يثمر بعد، مسبوكة في لوحات نابضة بالمشاعر والجمال في رحلة باطنية عميقة الغور في عوالم اللغة الرامزة والتعبير الانيق.

ومن هنا يمكن إعطاء بعض سمات التجربة القصصية للدكتورة سناء الشعلان متمثلة بالآتي: عدم تسمية بطل القصة والاكتفاء بـ (هو أو هي أو كان...الخ). أي أنّ أبطالها غير موسومين كجنود مجهولين وأنها تعتمد في تعريفهم بقرائها غالباً بالعبارات التالية: كان دون أقربائه – هي ليست مخلوقة من ماء الأرض – تعلمت من البحر – هو يشبه البحيرة – لايجيد السباحة – كان يخضور.... وهذه تقنية جديدة لتجربة مبتكرة مفعمة بالإبداعية، مما يعطي القارئ فسحة للتفكير والتفاعل مجريات السرد القصصي والتلذّذ به. وهناك التوليد القصصي والعنوان المشترك وهذا بحد ذاته نوعية إبداعية مميزة في تقنية السرد القصصي، ثم الهوامش المعبرة، والسرد بتقنية التبئير الخارجي أي الرواية بضمير الغائب، واعتماد الموسيقى والإيقاع الشجي المنبعث مما بين العبارات والسطور، والتكثيف وعمق الثراءات الدلالية، ثم الدرامية والرمز والإيحاء.. ولهذا فكل قارئة أو قارئ بإمكانه أن يعتبر نفسه أحد أبطال قصص تراتيل الماء لسناء الشعلان بدون تحفظ.

الهوامش:

١. سناء شعلان:تراتيل الماء،ط١،دار الوراق للنشر والتوزيع بدعم من وزارة الثقافة الأردنية،عمان،٢٠١٠،ص١١-١٢.
٢. نفسه:ص١١.
٣. نفسه:ص١٣-١٤.
٤. نفسه:ص١٤-١٦.
٥. نفسه:ص١٤.

٦. نفسه:ص١٦.
٧. نفسه:ص١٦-١٧.
٨. نفسه:ص١٦..
٩. نفسه:ص١٧.
١٠. نفسه:ص١٨.
١١. نفسه:ص١٩.
١٢. نفسه:ص٢١.
١٣. نفسه:ص٢١.
١٤. نفسه:ص٢٥.
١٥. نفسه:ص٢٥.
١٦. الأنبياء- ٣٠.
١٧. التكوين: الإصحاح الأول.
١٨. سناء شعلان:تراتيل الماء،ص٢٧.
١٩. نفسه:ص٢٧.
٢٠. نفسه:ص٢٨.
٢١. نفسه:ص٢٨.
٢٢. نفسه:ص٢٩.
٢٣. نفسه:ص٣٠.
٢٤. نفسه:ص ٤٧-٤٩.
٢٥. نفسه:ص٤٨.
٢٦. نفسه:ص٥٣-٥٦.
٢٧. نفسه:ص٥٥.
٢٨. نفسه:ص٥٤.
٢٩. نفسه:ص٧٥.
٣٠. نفسه:ص٧٨.
٣١. نفسه:ص٧٨.
٣٢. نفسه:ص٧٣.

٣٣. نفسه:ص٨١.

٣٤. نفسه:ص٨١.

٣٥. نفسه:ص٨٢.

٣٦. نفسه:ص١٠٣.

٣٧. نفسه:ص١١٣.

٣٨. نفسه:ص١١٣.

٣٩. نفسه:ص١١٧.

٤٠. نفسه:ص١١٧.

٤١. نفسه:ص١٢٩.

٤٢. نفسه:ص١٣١.

..................❖❖❖❖❖ ....

الخطاب الحجاجيّ في المجموعة القصصيّة "أكاذيب النّساء"[1] للأديبة د. سناء الشعلان

بقلم: عباس داخل حسن*

عندما شرعتُ أستجيب لدفقتي الشّعوريّة والفكريّة والإبداعيّة في كتابة "أكاذيب النّساء" كانت تسيطر الفكرة عليّ؛ ولذلك سمحتُ لنفسي بأن أستخدم أيّ تجريب يخطر في بالي مادام ذلك سيقودني إلى هدفي الرّئيس، وهو تسجيل وثيقة إدانة لفساد الطّبقات النّخبويّة والمتنفّذة.

د. سناء الشعلان

عن الكذب:

إنّ التّعريف الشّائع للكذب هو الإخبار عن الشّيء على خلاف ما هو عليه عمداً أو خطأ، والكذب يناقض الصّدق والحقيقة والواقع، ومترادفات الكذب عديدة: الخرص، والبهتان، والإفك، والافتراء، والخداع، والتّدليس، والحنث باليمن، وخلاف الوعد .....الخ.

وقد عني الفلاسفة وعلماء الاجتماع والنّفسانيين ورجال اللاهوت والفقهاء بتفسير فعل الكذب ونبذه وتجريمه؛ لأنّه قول يجافي الحقيقة مع العلم بها، واختلفوا حول السّهو أو الخطأ، إلاّ إذا أصرّ المخطئ "الكاذب" عليه، وبعضهم ناقش كذب الخرافات من باب الاعتقاد والاقتناع والتّخيل، ولم يعدّوه كذباً؛ لأنّه لا يترك آثاراً على الآخرين، أو صنّفوها من الأكاذيب البيضاء التي أدانها "كانط" بشدة، بينما يقبلها الفيلسوف الإنكليزي "جيرمي بنثام" من باب أنّها غير ضارة.

---

* أديب ناقد من فنلندا.

إنّ أغلب الأديان تعدّ الكذب ومرادفاته من أسباب الفجور، وقد ذُكر الكذب في القرآن ٢٥٠ مرة، وإنّ التّاريخ والتّاريخ السّياسيّ يعجّ بالكذب.

ويقترن الكذب بعدد من الجرائم، مثل: الغشّ، والنّصب، والحنث باليمين ... ، وكلّ هذه الأفعال يحاسب القانون عليها "والكذب يتخّذ طابعاً إنجازيّاً، وذلك؛ لأنّه يتّخذ في الوقت نفسه وعداً بقول الحقيقة وخيانة لذلك الوعد، وقدّم "جاك دريدا" في كتابه "تاريخ الكذب" أطروحات تحليليّة وتمهيدية "تمكّنت من بلورة جينالوجيا تفكيكيّة لمفهوم الكذب، هو التّساؤل حول إمكانيّة تشكيل تاريخ خاصّ بالكذب من حيث هو كذلك، فهناك صعوبة لا يمكن تخيّلها إذ عزمنا على القيام بمشروع من هذا القبيل، وهي تكمن في ضرورة التّميز بين تاريخ الكذب، بوصفه مفهوماً وتاريخاً في حدّ ذاته، الأمر الذس يحيل إلى عوامل تاريخيّة وثقافيّة، ويساهم في بلورة الممارسات والأساليب والدّوافع التي تتعلّق بالكذب التي تختلف من حضارة لأخرى، بل إنّها تختلف حتى داخل الحضارة الواحدة نفسها".[٢]

عن أكاذيب النّساء

هي المجموعة القصصيّة الـ ١٦ للأديبة الشّعلان، وتحتوي على خمسة عشر عنواناً، إلاّ أنّها تناهز ١٩٠ نص تعالقيّ بين القصّة القصيرة والقصّة القصيرة جداً والومضة والشّذرة، مستفيدة من البنى الحكائيّة في التّراث العربيّ، وهذا واضح في أكثر من قصّة من قصص المجموعة ذات الأشكال المتوالدة والمتداخلة القائمة على المفارقة واستدعاء الأشكال في السّرد والحكي التّراثيّ، وتركيز الأحداث والأزمان والأزمات في حدث قلق واحد، واجتهدت القاصّة في استخدام تقنيّة السّرد التّراكميّ "إنّ مثل هذا التّداخل السّرديّ يعني فيما يعنيه، تقسيم الحكاية الواحدة إلى مجموعة من الأحداث المكتفية بذاتها معنى ودلالة، لكنّها لا يمكن أن تعطي المعنى العام للحكاية الأمّ ما لم تتداخل مع بعضها، حيث يتداخل الأوّل والثّاني بالأوّل والثّالث، وهكذا يستمرّ

التّداخل حتى تكتمل الحكاية، أي أنّ الحدث يركّب على الحدث الذي قبله، ويدخل في الحدث الذي يليه "[٣] على سبيل المثال في قصص: "أكاذيب النّساء" التي أخذت المجموعة عنوان لها، و"أكاذيب العدالة"، و"صهوات الكذب".[٤]

وقد استخدمت القاصّة أسلوب القصص الفرعيّة، مثال: قصّة "أفراح التّدليس ومصارع الصّادقين" ٥، وهذا أسلوب تراثيّ وجوده الأدبيّ يتجلّى عند الفيلسوف "عبدالله بن المقفع" في كتاب " كليلة ودمنة"، أو في قصص ألف ليلة وليلة؛ فالأبواب التّسعة لقصّة أفراح التّدليس ومصارع الصّادقين" :فيما ورد في باب فضائل اللّصوص الشّرفاء، وفيما ورد في باب فضل الكذب الكبير على الكذب الصّغير، وفيما ورد في باب مصارع الصّادقين ومهالك الورعين، وفيما ورد في باب اختلاف أقدار الصّادقين والكذابين، وفيما ورد في باب التّاريخ لأهل التدليس، وفيما ورد في باب حسن الاغتنام عند أهل الإفك والبهتان، وفيما ورد في باب مُلح أهل النّفاق والرّياء، وفيما ورد في باب أكاذيب الغواني وترّهات الشّطّار، وفيما ورد في باب من عشق نساء الخنا وما استطاع أن يعشق غيرهن.

شكّلت هذه الأبواب المختلفة النّصّ، إلاّ أنّها متّصلة بالموضوع، وانطوت على استحضار مقاصد اللّغة ببعدها التّداولي والسياقي خدمة للخطاب الحجاجيّ بمستوياته المتعدّدة للتّعبير عن الاعتلال القيميّ وانحطاط السّلوك الإنسانيّ، وكشفت عن الأساليب والممارسات والدّوافع المتعلّقة بفعل الكذب ونتائجه الكارثيّة ثقافيّاً واجتماعيّاً التي تسود علاقة المجتمع من أعلى الهرم الاجتماعيّ والسّياسيّ إلى أسفله.

كلّ ذلك يتحقّق من خلال دلالات مباشرة ومضمرة داخل هذه النّصوص "الأبواب"، وضمن السّياق الحكائيّ والسّرديّ. ومثلما تكون الدّلالات مباشرة وغير مباشرة، فعلاقة تلك النّصوص بنصوص أخرى علاقة ظهور وخفاء حسب "جيرار جينيت"، وهكذا يكون التّناصّ مباشرا وغير مباشر.

عن ألفة الكذب:

إنّ قصص هذه المجموعة فضح صارخ لألفة المجتمعات الإنسانيّة على الكذب تحت ذرائع ومبرّرات نفعيّة واستغلاليّة متعدّدة، حتى بات السّاسة والحكام يكذبون على شعوبهم بالوسائل كلّها لممارسة الحكم، وتقول المفكّرة والفيلسوفة الألمانيّة الشّهيرة "هانا آرنت" (١٩٠٦-١٩٧٥م) اللّجوء إلى الكذب في ممارسة السّياسة هو مسّ فاضح بكرامة المواطن وهدم بيّن للعقد الاجتماعيّ بين النّاس:"ذلك السّياسيّ المحنك أتقن الكذب والسّرقة، كما أتقن أن يقوم بهما بحرفيّة مجيدة؛ فهو يفضّل الأناقة والحرفيّة على عمل الهواة، وتجارب المبتدئين، ولذلك عندما يكذب، فهو يقدم الكذب وجبة شهيّة "[٦]

والإعلام يزيّف الحقائق ويكذب: "هو يدين بالكثير للوسط الذي جعله يحوّل موهبته في الكذب من هواية ضالّة إلى تخصّص علميّ وموهبة فريد" [٧]

والإعلانات تكذب، والبعثات الدّبلوماسيّة لا تتوانى عن استخدام الكذب والدّيماغوجيّة ليل نهار، والأزواج تكذب، والخدم والأسياد يكذبون، وهكذا دواليك حتى أصبحنا في شبكة معقّدة جداً من الأكاذيب.

وهذا ما يؤكّد نكوصنا الإنسانيّ وتدهور العلاقات الاجتماعيّة والأسريّة "فلو كان للكذب كما هو شأن الحقيقة وجه واحد، لكانت العلاقات بيننا أحسن ممّا عليه، فيكفي أن نحمل على محمل صدق نقيض ما ينطق به الكاذب منا، إلاّ نقيض الحقيقة له مائة ألف وجه، ولا يمكن الإلمام كلياً بالحقل الذي يشغله"[٨]

ولكن تبقى الحقيقة ليست مرادفاً للواقع، بل قيمة أكثر إطلاقيّة وتسامياً منه، فلجأت القاصّة إلى عنونة نصوص قصّة "أكاذيب النّساء"[٩] الفرعية باستخدام مفردة حقيقة لتعميق دلالة العنوان السّيميائيّة، وإعطائها بعداً فلسفيّاً: أكاذيب العانس/ حقيقة العانس، أكاذيب الخادمة / حقائق الخادمة، أكاذيب الزّوجة / حقائق الزّوجة، أكاذيب الجميلة/ حقائق

الجميلة، أكاذيب العروس/ حقائق العروس، أكاذيب الحرّة/ حقائق الحرة، أكاذيب السّاحرة/ حقائق السّاحرة.

في هذه الحكايات القائمة على اجتراء نقيضين متضادّين؛ الكذب / الحقيقة، لا يلحق الكذب فيها الأذى بالآخرين، بقدر أنّه خداع للذّات "الايحاء الذّاتيّ"؛ لأنّ الحقيقة والواقع شيئان مختلفان، والحقيقة هي قول الصّدق، لكن الحقيقة لا تقبل النّسبيّة كما الصّدق المنتمي إلى الأكسولوجيا "القيم والمثل العليا"، والضّد للكذب المنتمي للرّذيلة والسّقوط.

ويتجلّى الخطاب الحجاجيّ في الاستهلال الأوّل لهذه المجموعة بوصفه صرخة احتجاج مدويّة ضدّ الكذب والكذابين لتحقيق نمط حجاجيّ بالمخاطبة بواسطة الإهداء: "إهداء كاذب" إليهن عندما يجدن الكذب كي يوارين الألم خلف الصّمت.

إليّ لأنّني أفوقهنّ قدرة على الكذب.

إلى مولانا الكذب الذي يهبنا الهراء كلّما احتجنا إليه في عالم لا يدين إلاّ له ولمريديه من الخرّاصين".

وفي الصّفحة التّالية صرخة أو إجابة بصيغة سؤال احتجاجيّ.

درب : لولا الكذب ما كانوا، وما كان الألم.

إجابة: هذه هي أكاذيبهنّ، فماذا عن أكاذيبكم؟"١٠.

وخلصت نصوص هذه المجموعة بخطابها الحجاجيّ وفق رؤية تحريضية/ثوريّة جديدة للواقع، وكما أكّد "رولان بارت" في إبداعيّة الخطاب "الخطاب ليس تمثيلاً للواقع، بقدر ما هو خلق لهذا الواقع وفق رؤيّة جديدة تجعلك تفكّر فيما لم يفكر فيه أحد، بعبارة أخرى تفكّر فيما حجبته الألفة والعادة عنك"، وهنا نجحت القاصّة "الشعلان" من خلال المسرود من حيث هو حبكة لاستحضار ما نفهم به الواقع الذي حجبته الألفة والعادة عنّا من خلال الموضوع الجماليّ الذي اختارته "لكنّه موضوع مُرّر من خلال رؤية

معينة وفق اقتضاءات جنس أدبيّ معين، وتوجيه فنيّ ما، وخلفيّة معرفيّة معيّنة، ومتحكمات محدّدة، والمقصود بتحديد الرّؤية من خلال هذه العناصر أن يصير الموضوع مرراً من وجهة نظر أيديولوجيّة."[١١]

الملفت للنّظر في هذه المجموعة بوصفها وثيقة سرديّة بتنويعاتها المختلفة إثارة انتباهنا لسيل الكذب الجارف المستحكم في مجتمعاتنا الذي ألفناه دون أن نحتجّ عليه، ويبرّر البعض كذبه للعرف السّائد، وهذا لا يستقيم مع العرف بوصفه مفهوماً نستتر به بقول الكذب وارتكاب الأفعال المشينة والمنحطّة، فمفهوم العرف: هو الأمر الذي اطمأنّت إليه النّفوس، وعرفته، وتحقّق في قراءتها وألفته، مستندة في ذلك إلى استحسان العقل، ولم ينكره أصحاب الذّوق السّليم في الجماعة، وعكس ذلك هو بهتان وتدليس للحقيقة.

مجتمعنا العربيّ زاخر بالكذب بأنواعه كلّها تحت طائلة الأعراف والعادات دون إخضاعها للعقل والذّوق السّليم، ولا تستقيم أمور العباد أو الجماعة التي تشترط للعرف أن تطمئنّ النّفوس له، ولا يكفي اعتياد الأكثريّة عليه، ليصبح عادة، فهناك نسبة كبيرة من الأعراف الفاسدة نحتكم إليها، ونتمسّك بها، وتتمسّك بنا.

"عندما اجتمع رجال أسرتها، وقرّروا بكلّ رجولة صداحة، وعدالة صارمة أن يذبحوها؛ لأنّها جرّت العار عليهم برفضها الزّواج بمن اغتصبها، وخسارة امرأة أهون من خسارة رجل في عرف القبيلة" [١٢]

وما أكثر الجماعات التي تلبس كذبها بالدّين زوراً وبهتاناً، ويمارسون كذبهم باسم "الحقيقة المقدسة"، ويحملون فكراً دينيّاً متخلفاً وأفكاراً قطعيّة، حيث لا مجال للتّفكير وإعمال العقل هم جماعات هشّة، ولا قوة لها، ولو تُركت وشأنها، فستأكل نفسها بنفسها؛ لأنّ القضية لديهم ليست قضية خطأ وصواب، وإنّما هي قضية حلال وحرام، ثم تعاظمت إلى إيمان وكفر ثم استباحة دماء، وهي جماعات هزيلة وغشيمة" [١٣] تعطّل التّفكير واللّجوء لمسلّمات

ميتافيزقيّة تكهنيّة مليئة بهراء تاريخ زبالة يعجّ بالكذب والأفّاقين، ولا تعطيهم الحقّ؛ لأنّ الحقّ قائم بذاته وفرض آراء خرافيّة لا تمتّ للعقل والتّفكير الإنسانيّ لا من قريب ولا من بعيد ويقول "كانط" فيلسوف السّلام الأبديّ والمثاليّة: "إنّ البشر كلّهم يُولدون بقيمة جوهريّة أساسها أنّهم قادرون على اتّخاذ القرار باستقلال تامّ والكذب يفسد القدرات الأخلاقيّة للإنسان، ويعيق الآخر في السّلوك بعقل وباستقلال، وبالتّالي هو مسّ بالكرامة الإنسانيّة التي نادت الأديان السّماويّة بها.

تحتج "أكاذيب النّساء" بقوّة في العالم المبني على الكذب الذي يمارس من أجل تغييب الحقيقة، فلا غرابة في أن يشيع الظّلم والعبوديّة بسبب الكذب والكذّابين تحت ذرائع ومسمّيّات شتى وأعراف بالية لم يعد لها معنى أو قيمة في حياتنا المعاصرة، وتسحق الشّرائح المستضعفة، وتستغلّها، والنّساء أوّل هذه الشّرائح المستغلّة، ويحدث كلّ ذلك مرة باسم الدّين وأخرى باسم الأعراف المحكومة بجندريّة قاسية ومميتة.

إنّ قضية المرأة في مجتمعاتنا العربيّة هي قضيّة معقّدة ومركبة وشائكة، مثل الكذب نفسه، وتشارك المرأة في خذلان نفسها لاستسلامها للكذب، بوصفه طريقاً لدرء مخاطر محيطها، والدّفع بقبولها الكذب بوصفه وسيلة دفاعيّة، وأتت هذه القصص من تجربة اجتماعيّة نعيشها جميعاً بتجليّاتها وآثارها بشكل يوميّ أصبح الكذب متلازمة مرضية أصابت المجتمع ونخبه الفاسدة السّاقطة في الرّذيلة والابتذال، المتوارية خلف الكذب وأقنعته المتعدّدة التي تملكها؛ لتخفي حقيقة واحدة كبرى، وهي أنّها كاذبة ومتهالكة، وساقطة، وتسير بالمجتمع، والحضارة والإفراد نحو الفساد والإفساد والخراب والدّمار، وأصبح العالم الإنسانيّ يبتعد عن الأمن والأمان؛ لأنّ دول تمارس الكذب والاحتيال على دول أخرى.

استخدمت القاصّة السّخريّة والفنتازيا، كما استخدمت المفارقة والتّقابل والتّضادّ في سبيل استمالة القارئ وإقناعه بالخطاب المرسل إليه سعياً لتأكيد الحقيقة التي تدافع عنها، ليس من منطلق يوتوبيا أو فلاطونيّة أو مثاليّة، بل تروي قصص من الواقع وإسقاطاته وتعريته، كما هي الحقيقة عارية، وعلى القارئ أن يستنطق الدّال والمدلول لإقامة الفهم أو المعنى "ولن يأتي ذلك إلاّ بتحديد مرجعيّة خاصّة بمعرفة حقيقة الأشياء، أو الأمور المتحدث عنها، أيّ حقيقة ما وراء الكلام، وهي حقيقة قد تظلّ معلّقة في النّصّ الأدبيّ رغم إصرار علماء اللّسان وعلماء الخطاب على أنّ القيمة المرجعيّة حاسمة في بناء النّصوص قد تبهت، وقد تختفي، لكنّها لا تضمحل، ولا يمكن الاستغناء عنها أبداً" [١٤]

ولا تغفل هذه القصص كذب المهمّشين والمستضعفين اضطراراً نتيجة الاستلاب النّفسيّ والوجوديّ والنّساء في مجتمعنا العربيّ تبقى فرائس مستهدفة بشراسة، ولا تختلف كثيرا في المجتمعات الأخرى التي تدّعي التّحضر.

لقد نجحت نصوص هذه المجموعة بجملة الأساليب الحجاجيّة التي اضطلعت بحمل المتلقي "القارئ على الإقناع بمبرراتها السّرديّة بما عرضته وكسر التّوقعات لسلوك شرائح نخبويّة، كما تسمّي نفسها تقوم بأفعال لا تتطابق، ولا تتوافق مع ما هو متوقّع في أذهاننا، وبضدّها تبنى الأشياء والأفعال والسّلوكيّات في مجتمعات متهاوية ومتورطة بالرّذيلة والفجور تدين للكذب والكاذبين، وهذا جلي من خلال الخطاب الحكائيّ المبني على البلاغة لتتّسع إلى خصائص جديدة مع نصوص هذه المجموعة المرتكزة على الخطاب الحجاجيّ، وهو محطّ أنظارنا حصراً في تناول هذه النّصوص القصصيّة والحكائية في المجموعة انطلاقاً من "إنّ الحكي بمعنى الخطاب هو الذي يمكن دراسته أو تحليله تحليلاً نصيّاً، وذلك لسبب بسيط هو أنّ القصّة، أو السّرد لا يمكن أن

يوجد إلاّ في علاقة مع الحكي، وكذلك الحكي، أو الخطاب السّرديّ لا يمكن أنّ يتم إلاّ من خلال حكيه للقصّة، وإلاّ فليس سرديًّا، وأنّ الخطاب سرديّ بسبب علاقته بالقصّة التي يحكى وبسبب علاقته بالسّرد الذي يرسله" ١٥

ويمكن القول إنّ هذه المجموعة تنحو منحى الكتابات النّثريّة المتخصّصة لنخبة من القراء، وهي بذلك مضنون بها على غير أهلها؛ ولذلك غلب عليها الحجاج والتّدليل والنّقاش؛ لأنّها تنبثق من فكرة الاستدلال والإقناع بغية تسجيل الرّفض والاحتقار للكذب والكذابين.

والمجموعة تجربة فريدة وخاصّة في توثيق سير الكذابين لاسيما في أوساط النّخب المزورة التي أفسدت الإنسان والمجتمعات، وهي تعرية لهم جميعاً بغية فضحهم وتجريمهم ولعنهم في الذّاكرة والتّاريخ.

ومن هذا المنطلق تعدّ هذه النّصوص السّرديّة ليست مجموعة قصصيّة تستهدف قطاعات القرّاء جميعها، بل هي تتوجّه نحو النّخب أيّاً كان وضعها أكانت نخب متسلقة مفروضة على المجتمع، وهي رمز للسّقوط والانتهازيّة والخواء، أم كانت نخب حقيقيّة تعاين ما يحدث حولها من فجور وكذب، وتلوك القهر، وفي الغالب هي مغلوبة على أمرها وصامتة، وهاربة نحو العزلة والاعتكاف بعيداً عن فساد المفسدين وكذب الكذّابين.

من هنا أصبحت هذه النّصوص وثيقة إدانة تاريخيّة وخطاب احتجاج صريح، وأنّ في وسع الخطاب أن يكون أكثر اتّساعاً من النّصّ، لكن النّصّ أكثر بقاء، وأثبت مع الزّمن لم يرتهن للحظة الإرسال.

كما نجحت القاصّة في استخدام السّخرية والفنتازيا والمفارقة والتّقابل والتّضاد في سبيل استمالة القارئ وإقناعه بالخطاب المرسل إليه سعياً لتأكيد الحقيقة التي تدافع عنها ليس من منطلق يوتوبياويّ أو افلاطونيّ؛ لأنّها تروي قصص من الواقع وإسقاطاته وتعريته، كما هي الحقيقة عارية.

وهي كذلك لا تغفل كذب المهمشين والمستضعفين اضطراراً نتيجة الاستلاب النفسيّ والوجوديّ، والنّساء في مجتمعنا العربيّ تبقى فرائس مستهدفة من القريب والبعيد نتيجة لاختلال العدالة التي أخضعها الذّكور لسلطانهم.

كتبت القاصّة في مجموعتها "أكاذيب النّساء": "كان الأمر أسهل ممّا تتخيّل، اغتنم فرصة بقائها وحدها في بيتها، واغتصبها بكلّ سهولة وسطوة بعد أن استفرد بها، قاومته بشدّة، لكنّه كان أقوى منها جسديّاً، وبذلك حظي ببكارتها، وثم سلّم نفسه للشّرطة معترفاً بجريمته، ومعلناً أنّه على أتمّ الاستعداد للزّواج بها وفق ما يقرّه القانون من حقّ المغتصب بالزّواج ممن اغتصبها، وكان القانون مفصّل بعناية لخدمة المجرم" ١٦

"انتهت المجموعة القصصيّة، لكن لم ينته الكذب ! كُتبتْ هذه المجموعة ذات صدق" هكذا ختمت د. سناء الشعلان مجموعتها أو وثيقة الإدانة للكذب والكذّابين.

وبعد؛

تنتمي هذه المجموعة القصصيّة إلى القصة المعاصرة التي تقوم على التّجريب على مستوى الشكل و"بتعديلها عن الخطوط المستقيمة، وتركت هذا العالم البسيط لتقيم عوالم أخرى تعتمد على توازي الخطوط وتقاطع الأحداث وتعدد المستويات، حتى تتمكّن من شقّ بطن الواقع والنّفاذ إلى أحشائه بدلاً من الانزلاق على سطحه " متّخذة من التّكثيف الدّراميّ لمعاناة بطلاتها بتبادل الرّمز الضّديّ للكذب وشجرته مقابل الحقيقة والصّدق تارة بالمجاهرة والوضوح، وتارة تعتمد على التّورية للإشارة إلى موضوعات شائكة، مثل انعدام العدالة الاجتماعيّة والقهر والرّضوخ لسلطات متعدّدة، وكذلك الجنسيّة الاجتماعيّة تخضع لفاشية المجتمع الذّكوريّ في مختلف الأنظمة حتى في

ظلّ الأنظمة التي تظهر تضامناً مع النّساء، وهي أنظمة نتجت من الصّراع الطّبقيّ عن الأساس واستغلال المرأة، والاتّجار بها بوصفة سلعة اقتصاديّة، وبعض القصص تمثّل إدانة للنّساء الخانعات للقيم والعادات نتيجة الرضا والخنوع والقبول بالاستلاب والعبودية.

وقد أثارت القاصّة "سناء الشعلان" قضية بالغة الأهميّة من خلال خطاب حجاجيّ مؤكّدة "لا يمكننا الزّعم بأنّ كتابات النساء جميعها تنطلق من منظور مؤنّث، وتحمل قيماً مؤنّثة، بل لا يمكننا الزّعم بأنّ أيّ شيء تكتبه النّساء نسويّاً بطريقة أو بأخرى.

وعليه يتبع من هذا الخطّ الفكريّ سؤال مثير للفضول: "هل يمكن أن يُقال عن الرّجل الذي يتّفق مع هذا، ويعبّر عنه أنّه نسويّ؟ أعتقد أنّ الإجابة هي نعم، بينما يجب أن نعترف في الوقت نفسه بأنّ الرّجل النّسويّ يعبّر دائماً عن وضع عن المرأة النّسويّة في علاقتها بالعدالة الاجتماعيّة القائمة على أساس النّوع"، وهذا أمر مفروغ منه.

الإحالات:

١. أكاذيب النّساء: سناء الشعلان، مجوعة قصصيّة، دار أمواج للنّشر والتّوزيع، عمان، الأردن، ط١، ٢٠١٨ م
٢. تاريخ الكذب: جاك دريدا، ترجمة وتقديم رشيد بازي، المركز الثقافيّ العربيّ، بيروت، لبنان، ط١، ٢٠١٦، ص٣٢-٦
٣. ألف ليلة وليلة سحر السّرديّة العربيّة: سلمان داود الشّويلي، منشورات اتّحاد الأدباء العرب "الالكتروني"، ٢٠٠٠م، ص٤٢
٤. أكاذيب النّساء: ص ١٧-٤١-٦٧ القصص المذكورة.
٥. نفسه: ص٧٩، قصّة أفراح التّدليس ومصارع الصّادقين.
٦. نفسه: ص ١٠٥، قصّة كاذبون بمنتهى الصّدق.
٧. ٧ — نفسه: ص ١٦٧.
٨. تاريخ الكذب: جاك دريدا، ص٢٩-٣٠

٩. أكاذيب النّساء: ص ١٧، قصّة أكاذيب النّساء.

١٠. نفسه: ص٥-٧

١١. القصّة القصيرة ومأزق التّجريب ضرورة جماليّة مكوّنة للأدب: عبد الرّحيم جيران، جريدة القدس العربيّ، ١٩ ابريل ٢٠١٥

١٢. أكاذيب النّساء: ص ٤١ ، قصّة أكاذيب العدالة.

١٣. لقاء مع المفكّر المصريّ محمود إسماعيل، أجرته الدّكتورة نجلاء مكاوي، مجلة الاستغراب، الصّادرة عن المركز الإسلاميّ للدّراسات الاستراتيجيّة، بيروت، لبنان، العدد الرابع، ٢٠١٦

١٤. خطاب الحكاية: جيرار جينيت، ترجمة محمد معتصم، مطبعة النّجاح الجديدة، الدّار البيضاء، ١٩٩٦م، ص٣٨

١٥. النّصّ الأدبيّ وإشكاليّة القراءة والتّأويل: الدكتور محمد خرماش، الشّبكة العنكبوتية "انترنيت"، رابط:

https://www.aljabriabed.net/n67_03kharmach.htm

١٦. ١٦ – أكاذيب النّساء: ص٤٤ ، قصّة أكاذيب العدالة.



الرؤية السّردية في قصص الشعلان: دراسة تطبيقيّة

بقلم: محمّد صالح المشاعلة*

عند دراسة الرّؤية السّرديّة لا بدَّ من الالتفات إلى الرّاوي وموقعه، فموقع الرّاوي بالنسبة للأحداث عامل رئيس من عوامل تجسيد الرّؤيا التي يراد إيصالها للمتلقّي، فبذلك يعدّ الرّاوي العنصر الرئيس في الفنّ القصصيّ، فلا تكون القصّة إلّا به: سواء روى مباشرة بلسانه في نصّ القصّة، أم من خلال شخوص قصّته، وهو في الحالتين تقنيّة إلزاميّة في الهندسة القصصيّة. فالكاتب يختفي خلف الرّاوي الذي يشكّل أداة وظيفيّة لها دلالتها[١]، فقد يفضّل الاختفاء التّام، أو المشارك، أو الحيادي، ويُبنى على كلّ نوع من هذه الأنواع بين الظهور والتّخفي، موقع من الأحداث والشّخصيّات في القصّة وموقف منها.

ويُذكر في هذا السّياق أنّ من يحدد شروط اختيار هذه التّقنيّة (الرّؤية السّرديّة) دون غيرها، هي الغاية التي يهدف إليها المؤلّف عبر الرّاوي، وهذه الغاية لا بدّ أن تكون طموحة، أي تعبّر عن تجاوز معيّن لما هو كائن، أو تعبر عمّا هو في إمكان الكاتب[٢]، فموقع الرّاوي ورؤيته بشكل أو بآخر يعود للمؤلّف؛ لأنّنا من بداية النّص إلى نهايته نصغي إلى صوت وهميّ ينقل لنا ما يراه، وما يقوله وما يسمعه، كما ينقل لنا ما يريده وما يخشاه وما يذكره، "فالمؤلّف

---

* باحث أردني.

[١] انظر: **الرّاوي: الموقع الشّكل**، ص١٠.

[٢] انظر: **بنية النص السردي**، ص٤٦.

المجرّد يخلق، والرّاوي يبلّغ"[٣]. فالرّؤية السّرديّة تعدّ أحد مداخل قراءة القصّة، وسبر أغوارها، وتنم عن فلسفة الكاتب، وزاوية رؤيته لمكونات نصّه.

ويمكن الإشارة هنا إلى أنّ الرّؤية السّرديّة تأتي أكثر وضوحاً في القصّة القصيرة وبطريقة أكثر تحديداً منها في القصّة والرّواية؛ لأن القصّة القصيرة تستمدّ جزءاً من جوهرها عبر التقاط الموقف المأزوم ونقله بطريقة سريعة وفنّيّة، فـ" القصّة القصيرة المحكمة هي سلسلة من المشاهد الموصوفة، التي تنشأ خلالها حالة مسبّبة تتطلّب شخصيّة حاسمة ذات صفة مسيطرة، تحاول أن تحلّ نوعاً من المشكلة من خلال بعض الأحداث، التي ترى أنّها الأفضل لتحقيق الغرض"[٤].

ومن الجدير بالذّكر أنّ الرّاوي يدخل في صلب الحديث عن الرؤية السّرديّة، ولا سيّما أنّ "الرّواة يختلفون في أشكال الحضور وكيفيّاته. فمنهم من يجهد النّفس ليكون حضوره في ملفوظه علنياً صريحاً؛ فيتدخّل باستمرار مفسراً ومقوماً ومتأمّلاً، ومنهم من يُؤثر التّخفّي والتّنكّر"[٥].

ويمكن التّعرف على رؤية المؤلف من خلال الرّاوي في قصص شعلان من جانبين:

الأوّل: هو موقع الرّاوي الذي يقبع فيه؛ أي زاوية الرؤية التي يرى أشخاصه انطلاقاً منها.

---

[٣] العمامي، محمّد نجيب، (٢٠٠١). الرّاوي في السّرد العربي رواية الثمانينات. تونس: دار محمد علي الحامي للنشر والتوزيع- صفاقس، ص١١.

٤ ثورنلي، ولسن، (١٩٩٢). كتابة القصّة القصيرة. (ترجمة: مانع حمّاد الجهني)، ط١، السعوديّة، جدّة، النّادي الأدبي الثقافي، ص٢٠.

٥ الرّاوي في السّرد العربي المعاصر، ص٢١.

الثّاني:علاقة الرّاوي بالقصّة؛ من حيث صلته المعرفيّة بالأحداث والشّخصيّات التي تدور في القصّة.

وقد تبلورت معرفة الرّواة في قصص شعلان، قياساً لمعرفة الشّخصيّات، عبر رؤيات متنوعة، محققة بذلك تنوعاً ولّد في المتلقّي أسئلة عدّة حول الغاية من ذلك، وآثارها على مجموعاتها القصصيّة.

وسوف نحاول في هذا الفصل التّعرف على زاوية الرؤية لدى الكاتبة، وأنواع الرّؤى (الرّاوي)، من خلال الاستشهاد ببعض قصص الكاتبة. ونختار قصّة (**صانع الأحلام**) داخل مجموعة الكاتبة القصصيّة (**مذكرات رضيعة**)، حيث يقول الرّاوي:

"على الرّغم من أنّه صانع الأحلام، وأعظم حالمي القرن العشرين إلا أنّه يكره هذا الحلم، الذي يشلّ لحظاته، ويتداعى أمامه ألماً يضاف إلى الألم الذي يشعر به، ولا يدرك معناه أو يفهم سببه. حبيبته ريم هي الشيء الجميل في هذا الحلم، يفتح ذراعيه لها، يدعوها بابتسامته العريضة الغارقة في ملامحه الشّاميّة الهادئة إلى أن تودّع لحظات الفراق في حضن حنانه، تكاد تفعل، لكنّها تبتعد، وتبتعد، ويبقى صوته معلّقاً في الفراغ، وهو يصرخ بصوت مكتوم: (ريم...لا تبتعدي ريم، احذري...ريم أين أنتِ؟).

لم يكن قد رآها منذ زمن طويل، هي وحيدته الجميلة بين ثلاثة ذكور، كانت زهرة بيته قبل أن تتزوّج زياد الملّا، وترحل معه إلى لبنان، وتستقر معه هناك، وتهبه طفلين رائعين، احترق شوقاً لهذا اللقاء، فهو لقاء بعد فراق طويل، هو جاء من أمريكا مع زوجته، وهي جاءت من لبنان على وعد الأفراح، أطلّت من البعيد بابتسامتها الطفوليّة السّاحرة، رأى فيها طفلته الصّغيرة التي كانت

تركض نحوه، فتح ذراعيه لها، كانت على بعد خطوتين منه عندما جاء الموت على شكل انفجار مرعب، هزّ المكان، وأطاح بزجاج قاعة الاستقبال في فندق (جراند حياة) عمّان حيث ينزل"[٦].

إنّ المسافة التي تفصل هذا الرّاوي عن الشّخصيّات، هي التي أتاحت له فرصة رؤية العالم القصصي كلّه في القصّة التي يقدمها؛ نظراً لأنّ موقعه يكون في زاوية خارجيّة تبعد عن الشخصيّات القصصيّة، وهذا الموقع جعله على معرفة بكل ما يدور في القصة، سواء أكان موضوع هذه المعرفة داخل الشخصيات أم خارجها، لكونه يتحدّث باسم الشخصيات وتُعرف آراؤها من خلاله، كما أنّه يعلم مصائر الشخصيّات وحقيقة أفعالها[٧]. فيلاحظ أنّ الرّاوي في القصّة عليم بكلّ شيء عن شخصيّاته (الرّاوي العليم)، فيعرف شخصيّة مصطفى العقّاد – وهي الشخصيّة المحوريّة – وعلاقته بابنته الوحيدة (ريم) التي أحبّها بجنون، حيث عزمت على السّفر مع زوجها (زياد الملّا)، لتستقر معه هناك، لكن القدر فاجأهما بهذه النتيجة المأساويّة.

تتّسع رؤية الرّاوي وعلمه التّام بكلّ مجريات الأحداث التي دارت بين شخصيّات القصّة، فهي رؤية شاملة ذات بُعد واسع، استطاع من خلالها الرّاوي الإشارة إلى المكانة المرموقة التي كان يحظى بها (العقّاد) كقوله: (وأعظم حالمي القرن العشرين). فالرّاوي قدّم سرده بموضوعيّة كليّة، عارفاً بما يجول في نفوس شخصيّاته، وكيفيّة تفكيرها، عن طريق راوٍ خارجي عليم مسيطر

٦مذكرات رضيعة، ص٩-١٠.

٧ انظر: ألبيريس، ر.م، (١٩٨٢). تاريخ الرّواية الحديثة. (ترجمة: جورج سالم). ط٢، بيروت: منشورات عويدات، ص١٣٣.

على السّرد. ففي هذا الضّرب من السّرد يكون الرّاوي عالمًا بكلّ شيء فيما يخصّ شخصيّاته حتى أفكارها السّردية فيقوم بعرضها للقارئ بعلميّة تامّة[٨].

ويكشف الرّاوي عن الحالة النّفسيّة للشّخصيّة (العقّاد)، كقوله: (أنّه يكره هذا الحلم)، وأيضاً عندما ودّع ابنته عند السّفر وهو يصرخ بصوت مكتوم: (ريم لا تبتعدي، احذري، ريم أين أنتِ؟)، فالرّاوي قدّم لنا هذه الأوصاف الدّاخلية للشخصيّة، واسمعنا صوتها الباطني، حيث كان من المستحيل معرفة ما يدور داخل الشّخصيّة من غير هذا الموقع والزاوية للرّاوي، فثمّة سمات نفسيّة لا يمكن أن يوحي بها النّص، إلّا من خلال الرّاوي العليم.

ومن الملاحظ أيضاً أنّ الرّاوي يختصر الزّمن في قوله: (كانت زهرة بيته قبل أن تتزوّج زياد، وترحل معه إلى لبنان، وتستقر معه هناك، وتهبه طفلين رائعين)، ولا يفصّل بالتّعريف بالمكان، فاكتفى هنا فقط بذكر البلد (لبنان)، ويستعجل أيضاً في الكشف عن الحدث الرئيس للمتلقّي، قبل أن تعرفه الشخصيّة نفسها، كما في حادثة التّفجيرات التي حدثت في عمّان، التي حالت دون اللقاء بين الأب وابنته.

نلاحظ في المقطع السّرديّ التالي، أنّ هيمنة الرّاوي العليم وسيطرته على السّرد تتراجع، فيقوم بوصف الأحداث بواسطة (عين الكاميرا)، وهنا الرّاوي ينقل ما أمامه بأمانة دون تعليق على ما يحدث، بل يترك للقارئ بأن يستنتج

---

٨ انظر: تودوروف، تزفيتان، (١٩٨٢). نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس. (ترجمة: إبراهيم الخطيب)، ط١، الرّباط: الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ص١٨٩.

ما يشاء ويقتصر دوره على النّقل، والسّرد هنا يقدّم سمات الشّخصيّة الخارجيّة فقط، من غير الالتفات إلى صفات الشّخصيّة من الدّاخل[٩]، حيث يقول الرّاوي:

"عندما جاء الموت على شكل انفجار مرعب، هزّ المكان، وأطاح بزجاج قاعة الاستقبال في فندق (جراند حياة) عمّان حيث ينزل. في لحظة غدا المكان جزءاً من الجحيم، الجثث في كلّ مكان، والحبيبة ريم غدت جثّة هامدة لا روح فيها، ومع صوت الجلبة أسلم نفسه لغيبوبة قد تنقذه من آلامه الرّهيبة، ونسي كلّ شيء، لكنّ الجلبة ازدادت، والصوت تعالى، كانت أصواتاً تطلب الأكسجين، وتصدر تعليمات سريعة لإنقاذه، أفواه كثيرة لفظت اسمه، فتذكّر أنّه مصطفى العقّاد، صانع الأحلام، صانع أجمل حلمين حلم (الرّسالة) وحلم (عمر المختار أسد الصّحراء)"[١٠].

يختلف حضور الرّاوي عين الكاميرا، في المثال السابق، فنجد الرّاوي (الكاميرا) في القصة، يتداخل في الصّوت مع الرّاوي شموليّ المعرفة، من حيث كشفه للعواطف والأفكار، ولكن مهمّة الرّاوي عين الكاميرا كانت مقتصرة على تقديم الأحداث، فمن خلال المقطع السّردي السّابق يسلّط الرّاوي (الكاميرا) الضوء على شخصيّات معيّنة، وكأنّه في مكان ما داخل القصّة، حيث يقوم الرّاوي بتسليط عدسته على الشّخصيّات الرئيسيّة في القصّة من الخارج، ووصف ما يشاهده أمامه فقط، "والواقع إنّ الرؤية الخارجيّة المحض (الكاميرا)،

---

٩ انظر: بوث، واين، (١٩٩٤). بلاغة الفن القصصي. (ترجمة: أحمد عرادات، وعلي الغامدي)، الرياض: منشورات جامعة الملك سعود، ص٢٣.

١٠مذكرات رضيعة، ص١٠.

أي التي تكتفي بوصف أفعال، لنا أن ندركها دون أن يصاحب ذلك أيّ تأويل وأي تدخّل من فكر البطل (الفاعل)"[١١].

وقد ابتعد الرّاوي عين الكاميرا، تاركاً بذلك المجال للرّاوي شمولي المعرفة ليكشف سمة معيّنة، حيث يكون تدخّله بحذر شديد وواعٍ، ولعلّ تدخّل الرّاوي العليم في هذه المقاطع السّرديّة، ومنها: (نسي كلّ شيء)، وأيضاً جملة (تذكّر أنّه مصطفى العقّاد، صانع الأحلام)؛ لوصف الحالة النّفسيّة للشّخصيّة من الدّاخل، وما تعاني منه، فضلاً عن وصف الجو الذي توجد فيه الشّخصيّات؛ وأيضاً لربط الحبكة؛ لكي لا تفقد القصّة جاذبيتها بالوصف الخارجي المفرط، وكأن الرّاوي يريد أن يشاركه (المروي له) المعرفة التي لا تدركها الشّخصيّات فيكشف جانبًا من الشخصيّة له، ليُثير فيه شفقة وتعاطفًا، دون أن يتدخّل أو يبوح بمشاعره الخاصة، فالرّاوي العليم يمنح الرؤية السّرديّة وظائف جديدة تتعلّق بالمعرفة الكلّيّة، التي تجعله عالماً بأفكار الشّخصيّات، وما يدور في أذهانها من توجّسات وأفكار، متعدّياً على ما يمكن أن يعلمه الرّاوي الشاهد (الكاميرا)؛ ليدخل في دائرة عالم الأسرار.

على الرّغم من هيمنة سلطة الرّاوي في أحداث القصّة، إلّا أنّه سمح لبعض الشّخصيّات بأداء وجهة نظرها ولكن بنسبة ضئيلة، ومثال ذلك عندما أُدخل إلى المستشفى، وبدأ الكادر الطّبيّ بمعاينته، إذ تتولى الشّخصيّات التّصريح بالمعلومات، وما مرّت به من أحداث، على لسان الشّخصيّات:

"(هو في حالة خطيرة) يقول أحد الأطبّاء.
(أتظنّه سينجو) يسأل ممرض بقلق بادٍ.

---

١١ تودوروف، تزفيتان، (١٩٩٠). الشّعريّة. (ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة)، المغرب: دار توبقال، ص٢٣.

(مسكين لقد ماتت ابنته على الفور) تقول ممرضة بأسىً."[١٢]

اختفى صوت الرّاوي هنا؛ ليفسح المجال للشّخصيّات أن تعبّر عن رؤاها، لعرض أمر يخصّها أو الكشف عنه[١٣]، فالرّاوي هنا قليل العلم بما يدور في نفوس شخصيّاته، مع ملاحظة تقدّم الشّخصيّة وتوليها زمام الحكي، من دون أنْ نلمح قدرة الرّاوي على الكشف عن بواطن شخصيّاته أو التّوغل في أعماقها النفسيّة، فمن خلال هذه الشّخصيّات استطعنا التّعرف على حالة (العقّاد) الصّحيّة، بوساطة الإخبار الذي جرى على لسان الشّخصيّات.

في المقطع السرّدي اللاحق لا نجد الرّاوي العليم يحافظ على حياديّته، وإنّما يعود إلى هيمنته وسيطرته على السّرد، وقد اتّضحت معاودة الهيمنة عندما بدأ الرّاوي بسرد المونولوج الدّاخلي لشخصيّة (العقّاد)، يقول الرّاوي:

"يسود صمت رهيب، فيقدّر أنّه لن ينجو من الموت، يكاد يبتسم هازئاً من الجبن والجبناء، بل ومن الموت، لكن إصابته البالغة تمنعه من ذلك، يشعر ببرد يحاصر جسده شبه العاري المستسلم لمبضع الأطباء، ولعشرات الأجهزة الطّبيّة، ذلك الأكسجين الذي يعطى له يهبه شعوراً رائعاً، شعوراً بالحياة مثلاً، ليته يستطيع أن يتحرّك من مكانه، ليته يمتلك قوّة عظيمة تجعله قادراً على اصطياد أولئك المجرمين الذين حوّلوا أرضه إلى جهنّم، وقتلوا الأبرياء"[١٤].

يمسك الرّاوي العليم من جديد مهمّة سرد الأحداث سرداً تفصيلياً، ويسبر لنا أغوار الشّخصيّات أحياناً،ويبحث في المسببات؛ ليرسم لنا الحالة الصّحيّة والنّفسيّة التي يعاني منها (العقّاد) في مرضه، وفقده لعائلته. ويمكننا

---

[١٢] مذكّرات رضيعة، ص١١.
[١٣] انظر: البناء الفني في الرواية العربية في العراق، ص١٠٣.
[١٤] مذكرات رضيعة، ص١١.

أن نلحظ أيضاً سلطة الرّاوي على مجريات السّرد؛ حيث لم يسند المعلومات إلى أي شخص، وإنّما أسندها إلى ذاته ولم يخبرنا من أين حصل على كلّ هذه التفصيلات، لذا فهو يحافظ على الرّاوي العليم الشّمولي في القصّة، الذي ينظر إلى الأحداث من مكان خارج القصّة نفسها. "وحقيقة أنّ هذا الرّاوي يمتلك موضعاً خارج عالم القصّة، مما يجعل من السّهل علينا أن نتقبّل ما لا يمكننا تقبله في الحياة الواقعيّة"[١٥].

ومن الجدير بالذّكر أنّ صياغة القصّة جاءت من خلال الراوي، فثمة سرد (تقديم الراوي التّصويري) وثمّة عرض (حوار الشخصيات المشهدي)، مع ملاحظة أنّ السّرد والعرض يَردان بنسب متفاوتة في النّصوص السّابقة، ففي قصّة (صانع الأحلام)، ثمّة كلام للشخصيات يوجّهه الرّاوي، ولا يترك للشخصيات فرصة لتبادل الحوار، فقد طغى السّرد على العرض، وذلك بسبب هيمنة الرّاوي الخارجي الذي يُسيطر على الرّواة الآخرين الذين يقدمون القصّة. وقام الرّاوي بالتّركيز على الحدث بالدّرجة الأولى، بلغة بسيطة، معبّرة، مشوّقة في الوقت ذاته؛ لأنّه يروي أحداث قصّة واقعيّة حدثت في إحدى فنادق عمّان.

ولمّا كان حضور الرّاوي العليم (الخارجي) طاغياً في القص، فقد واصل وظيفته في كونه المعرّف الأول بالشخصيّة، بذكر بعض سماتها الظاهريّة والخارجية كشخصيّة (العقّاد) وبعض الشّخصيّات الهامشيّة، وظلّ مشاركاً مع المؤلّف في ذلك، مع التّنويه أنّ صوت المؤلّف يختلف عن صوت الرّاوي؛ فالمؤلّف يقطع السّرد ليصف الشّخصيّة، أمّا الرّاوي فيقوم بوصف الشّخصيّة من خلال السّرد. أيضاً من مهامّه، كشف العلاقة التي تربط الشّخصيات التي

١٥مانفريد، يان، (٢٠١١). علم السرد مدخل إلى نظرية السرد. (ترجمة: أماني أبو رحمة)، دمشق: دار نينوى، ص٢٦.

يجهلها القارئ نفسه، كعلاقة العقّاد بابنته والشخصيّات الأخرى، ومثال ذلك قول الرّاوي: (هي وحيدته الجميلة بين ثلاثة ذكور). وقام كذلك بالكشف عن أفكار الشّخصيّات وعواطفها المضمرة، ففي القصّة يكشف الرّاوي عمّا يدور في ذهن (العقّاد) اتجاه زوجته: (فيحمل حزنها الموزّع بين البكاء والخشوع)، وهي فكرة مضمرة لم يعرفها الآخرون، سوى الرّاوي الذي كشفها وربطها بسلوك الشخصيّة فيما بعد. وقام أيضاً بدور المحلّل النفسي في سلوك الشّخصيّة (العقّاد)، وربطها بأسباب معيّنة دفعت الشّخصيّة لتصرّف معيّن، ودليل ذلك عندما كشف لنا الرّاوي عن أمنية (العقّاد) الباطنيّة التي لم نسمعها نحن، وهي أن يشفى من جراحه وأن يصحو من غيبوبته؛ ليقوم بإخراج مجموعة من الأفلام إضافة إلى أفلامه السّابقة، مثل:(وا معتصماه، ومحمّد الفاتح، والإمام الحسين)، فاختيار هذه الأمثلة من العناوين لأفلامه حسب ما أخبر به الرّاوي؛ جاء للتأكيد على أنّ الحروب الصليبيّة كانت نوعاً من الإرهاب الدّيني، فذلك يكشف عن سمة نفسية استأصلها الرّاوي من باطن شخصيّته.

ومما يذكر أيضاً للرّاوي (الكاميرا)، كونه يعدّ معرّفاً بالشّخصيّة وسماتها التي لا تُربط بدور معيّن، وأيضاً يعمل على استحضار الرّاوي الشمولي المعرفة عندما تقتضي الحاجة حضوره، بحيث يتداخل الرّاويان، للكشف عن صفات لا يستطيع الرّاوي (الكاميرا) كشفها. إضافة إلى ذلك دوره الأساسيّ في ترتيب الأحداث وفقاً لزمنها المنطقيّ. وأخيراً يقع على عاتقه نقل الحوار بين الشّخصيّات من خلال استخدام الفعل (قال).

ومن الأمثلة أيضاً على الرؤية السّرديّة عند الكاتبة في قصّتها (صوت الصّمت)، في مجموعتها القصصيّة الموسومة بـ(مقامات الاحتراق)، حيث يقول الرّاوي:

"من الميزات المفترضة التي يعدّها ساكنو أسطح المنازل من الفقراء للأعشاش التي يعيشون فيها، وتسمى بيوتاً، أنّها تشرف على الأحياء، فتراها من علٍ، حيث تُرى الأشياء من هناك على حقيقتها، فمن يرى من علٍ يرى الأمور كما هي، لا كما يعتقد، أو كما يفترض، وهذه مقولة تحتاج إلى نقاش، ولكن ما يعنيني من هذه المقولة أنّ من يرون من علٍ قد يعجزون كذلك عن رؤية جيرانهم من سكان الأسطح على حقيقتهم"[١٦].

في بداية المقطع السّردي يُعرض الإيضاح من قبل شخص فوق وأعلى من كلّ الناس والأشياء في القصّة، إذ من الواضح أنّ الرّاوي يعرف كلّ الحقائق، وله القدرة على اختراق الجدران، والتّنقل بين سطوح المنازل، من غير أن يسأله أحد من أين جاء بمعلوماته، ومن الملاحظ أيضاً أنّ الشّخصيّات مغيّبة من قبل الرّاوي حتى الآن، فيشرع الرّاوي بوصف المكان وصفاً تفصيلياً، فيصف المنازل التي شبّهها بالأعشاش، والأحياء الفقيرة التي أرهقها الفقر.

يربكنا الرّاوي فيما بعد بهذه الكلمات (ولكن ما يعنيني من هذه المقولة)، فيتسلّم مهمّة السّرد الرّاوي الدّاخلي، ونلاحظ حضوره من خلال إسناد الرّاوي شموليّ المعرفة الدورَ له بوساطة (الشّخصيّة الرئيسيّة)، ويتابع سرده بضمير المتكلّم، ويقول:

"أنا شخصيّاً اكتشفت في تلك الليلة أنني على الرّغم من فضولي الإنساني العجيب لم أرَ فتحيّة جارتي منذ عامين على الرغم من أنني احترفت مراقبة الجيران، سكان البيوت المتزاحمة حدّ التدافع في الحي، وحفظت عن

---

[١٦] **مقامات الاحتراق**، ص٦٧.

ظهر قلب محتويات أسطحها من الخردة والقمامة والأحذية البالية والملابس القديمة وحبال نشر الملابس"[١٧].

عندما يتقمّص الرّاوي الدّاخلي زمام الحكي في السّرد يروي الأحداث من وجهة نظره بضمير المتكلّم غالباً، فيكون شخصيّة رئيسة في القصّة؛ بحيث تظهر الأحداث والشّخصيّات وكأنّها ظلال في العقل الباطن للرّاوي (الشّخصيّة). فالعالم القصصي يظهر بواسطة الرّاوي الدّاخلي، ويصبح جزءاً من تجربة ذاتيّة تقدّم إلينا من خلاله، ومن هنا فإنّ الأشياء تبدو ممتزجة بالأحاسيس والمشاعر والانفعالات[١٨]، ولهذا فالرّاوي يمزج نقل الأحداث بعواطفه الخاصّة وأفكاره.

ومن الملاحظ أنّ الرّاوي قام بتقديم الشّخصيّة (فتحيّة)، التي لم يرها منذ زمن، تقديماً مبدئياً، مع أنّ الرّاوي يصرّح بأنّه يجيد فنّ المراقبة مراقبة الجيران، الذين يسكنون البيوت المتزاحمة، وما تحتويه من خردة وقمامة وملابس بالية، فالرّاوي ينظر إلى تلك البيوت نظرة متشائمة ودونيّة.

الرّاوي في القصّة محدود المعرفة، قليل العلم بما يدور في نفوس شخصيّاته، مع ملاحظة تقدّم الشخصيّة (الرّاوي) وتولّيها زمام الحكي، إذ جاء السرد بضمير المتكلم (أنا) العائد على (الشخصيّة الرئيسيّة)، يقوم عادة برواية قصّته[١٩]، الذي لم يصرّح باسمه، ليقصّ علينا ما جرى معه وجارته (فتحيّة)، من دون أنْ نلمح قدرة الراوي على الكشف عن بواطن شخصياته أو التوغل في

[١٧] **مقامات الاحتراق**، ص٦٧.
[١٨] انظر: **الكردي، الراوي والنص القصصي**، ص١٣٠.
[١٩] انظر: **تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي**، ص٩٤.

أعماقها النّفسيّة، وإنّما بوصفها من الخارج، كشكلها، وهندامها، وفقرها، ودليل ذلك ما تخبر به الشّخصيّة الرئيسيّة (الرّاوي الدّاخلي):

"اعتدتُ على رؤيتها بسحنتها السّوداء القديمة، وقسماتها البارزة، وهيكلها العظمي المتدثّر بثوب أسود قديم، تذرع المكان ذهاباً وإياباً دون أن تنبس ببنت شفّة، حتى خلت أنها لا تراني، وقد راقني ذلك، فأنا باغي هدوء وخلوة، وهي ليست المرأة التي قد يطمح الرّجل إلى الحديث معها، فهي أقرب إلى طلل امرأة يخلو من رقّة أو أنوثة"[٢٠].

فنحن في هذا المقطع السّردي لا نعلم مِنَ المرأةِ إلّا اسمها؛ لأن الرّاوي لا يصف إلّا المظهر الخارجي لها، وكأننا أمام (كاميرا) تعرض لنا صورة لهذه المرأة، حيث لا يمكن لهذه (الكاميرا) الولوج إلى داخل الشّخصيّة، وما تفكّر به. ومن الملاحظ أيضاً أنّ الرّاوي الدّاخلي كان مشاركًا في أحداث القصّة، فهو يقصّ ما شاهده بنفسه، ويتدخّل أحياناً في بعض مجريات القصّة. ويبرز لدينا أيضاً استطراد الرّاوي في ذكر مميزات ذاته ومنها (أنّه فضولي، ويحب الهدوء).

وفي النّهاية فإنّ الرّاوي يقدّم شخصيّاته، سواء أكانت رئيسيّة أم ثانويّة، في ظلّ دائرة ما يدركه من حيث ثقتنا بما يرويه؛ فنحن نثق بسرده أخباره؛ لأنّه شخصيّة داخل الحدث، وينقل لنا ما يراه وما يسمعه، بعكس الرّاوي العليم، الذي يدخل إلى بواطن الشّخصيّات ويغوص بأفكارها وعواطفها من غير إذن، فهو شخصيّة خارج عالم القصّة، يبتدعه المؤلّف لينقل إلينا الخبر، ولعلّ الرّاوي الدّاخلي أقرب إلينا. ويلاحظ أيضاً أنه ليس في (صوت الصمت) من يُقدِّم القصّة كاملة بهذه الرؤية الداخلية، ولكنّ الرّاوي الدّاخلي يظهر بعد أنْ يُقدّم القصّة راوٍ آخر (الرّاوي الخارجي العليم)، على اعتبار أنّ ما يرويه

---

[٢٠] **مقامات الاحتراق**، ص٦٨.

–الرّاوي الدّاخلي– متولّدٌ عن الحدث الرئيس أو مُولِّدٌ له، فالرّاوي الدّاخلي يعد من أحد المواقع التي استعملت في تقديم القصّة"[٢١].

ومن أهم سمات الرّاوي الدّاخلي بناء على ما سبق:

١. المساعدة على كشف سمات الشخصية الدّاخليّة، من خلال استحضار الأحداث من الذاكرة، أو من خلال الأحلام التي تفكر فيها الشخصية، في توقعاتها واستنتاجاتها لأشياء ممكنة الوقوع"[٢٢].
٢ـ يعطي انطباعاً واقعياً للقصّة، من خلال سماع صوت الشخصيّات المشاركة في الحدث مباشرة.
٣. إنشاء حبكة من خلال ما يقدمه الرّاوي، فالرّاوي له حضور أساسي في عالم القصّ، علاوة على كونه طريقة في السّرد.

ومن الأمثلة أيضاً على الرؤى السرديّة التي استعملتها الكاتبة في مجموعاتها القصصيّة، قصّة **(ابن زُريق لم يمت)**، في مجموعتها القصصيّة **(تراتيل الماء)**، حيث يقول الرّاوي:

"جلس بفخر متعال لا يناسب إخفاقاته المتكرّرة التي كبّدته خسائر جسميّة بالتّرقيات وساعات عمل إضافيّة مجّانيّة حدّ تسلّخ إبطيه، وتعفّن أصابع

---

[٢١] انظر: فريدمان، وآلان وارن، (١٩٧٧). **الرواية الحديثة المتباينة الوجوه شكلاً ووظيفة**. (ترجمة: محي الدين صبحي)، **مجلة الآداب الأجنبية**، ع٢، ١٩٧٧، ص١١.

٢٢ انظر: همفري، روبرت، (١٩٧٥). **تيار الوعي في الرواية الحديثة**. (ترجمة: محمود الرّبيعي)، القاهرة: دار المعارف، ص٦٨

قدميه في حذائه الرّسميّ العتيد، ولكن هذه هي لحظة الانتصار المنتظرة، رقّص رجلاً فوق رجل"[٢٣].

الرّاوي هنا صاحب شخصيّة مهيمنة ومستقلّة عمّا يحكي بضمير الغائب. فالكتابة بضمير الغائب أكثر الأشكال السّرديّة تجذّراً في فنّ السّرد[٢٤]، فضمير الغائب أكثر الضمائر شيوعاً، بل وأيسرها تلقياً من قبل المتلقّي[٢٥]، وباستعمال الرّاوي لهذا الضمير، يمكّنه من الاختفاء وراء النّص؛ ليقوم بمهمّة السّرد دون المشاركة في الأحداث.

قام الرّاوي في المقطع السّردي السّابق بوصف شخصيّة مبهمة إلى الآن، فالقارئ المتمعّن يستشف أنّه رجل مخلص للعمل ومحب له، ومقبل عليه حتى إنّه خسر صحّته ومثال ذلك ما ورد في السّرد (تسلّخ إبطيه، وتعفّن أصابع قدميه). فالرّاوي هنا عليم، قام بتقديم أوّلي للأحداث ووصف الشّخصيّة من الدّاخل والخارج، ونلاحظ بجلاء كيف أنّ الرّاوي في هذا السّرد لا يشكّل جزءاً من مادته الحكائيّة، بل مثل شخصيّة غريبة عن النّص، فظلّ خارج القصّة، مستتراً بضمير الغائب، سارداً لأحداث قد وقعت لشخصية داخل العمل القصّصي معتمداً في ذلك على رؤية سارد عليم.

في المقطع التالي يتلاشى حضور الرّاوي المهيمن في القصّة، ويبدأ بالذّوبان داخل الشّخصيّات، وتتسلّم هي مهمّة الحكي والسّرد، ويستعمل الرّاوي

---

[٢٣] شعلان، سناء، (٢٠١٠). **مجموعة قصصيّة بعنوان (تراتيل الماء)**. عمّان: مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، ص٥٣.

[٢٤] انظر: بيتور، ميشال، (١٩٨٩). **استعمال الضمائر في الرواية**. مجلة الثقافة الاجنبية ع١، السنة التاسعة، ص٥٥.

[٢٥] انظر: **في نظريّة الرّواية**، ص١٧٧.

في ذلك الفعل (قال): **"قال بثقة فضفاضة تناسب ابتسامة شدقيّة: (هذا هو الدّليل) رفع المدير حاجبيه ثمّ قطّبهما دون مبالاة، وقال: (الدليل على ماذا؟ قال باعتزاز من حلّق فوق سوامق الجبال ووطئ الغيوم بقدميه: (الدّليل على أنّ ابن زريق لم يمت).**

هزّ المدير رأسه، وطوّح كتفيه كناية عن أمر لم يفهمه الموظّف، وقال: (من هو ابن زريق هذا؟)

- (صاحب القصيدة العينيّة الشّهيرة).

- (أيّ عينيّة؟). سأل المدير بصبر فارغ وتقزّز."[٢٦]

عمد الرّاوي هنا إلى ترتيب الأحداث وبثّها للقارئ بشكل مرتب الأجزاء والمقاطع، مصوراً أفعال الشخصيّات وحركاتها تصويراً دقيقاً، حين عرض لنا ردّة فعل (المدير)، إثر سماعه نبأ (ابن زريق) الذي لم يفهم أمره للآن، فنقل الرّاوي صورة مرئية لشخصيّة (الموظّف، والمدير)، وهو يطرق برأسه وقد بان على ملامحه فقدان الصّبر، فكان فعلاً بمثابة العين والأذن، اللتين سجلتا كلّ ما حدث من دون التّدخل في ذلك؛ كون الرّاوي مجرد (شاهد)، وليس عنصراً أساسياً في السّرد.

ومن الجدير بالذّكر أنّ الرّاوي هنا ليس (داخلياً)، أي شخصيّة مركزيّة في السّرد، والذي يشكّل جزءاً من المادة المحكيّة، ويقوم بعرض وقائعها[٢٧]، وإنّما يتحدّث الرّاوي هنا بلسان الشّخصيّات؛ ليسرد للمروي له ما جرى من الأحداث، ولكن مع وجود راوٍ آخر وكأنّه جالس مع شّخصيّات القصّة، ينقل لنا الحوار الدائر بينها في زاوية معيّنة داخل عالم القصّة، فيقوم

[٢٦] **تراتيل الماء**، ص٥٣-٥٤.
[٢٧] انظر: خفاجي، أحمد رحيم، (٢٠١١). **المصطلح السّردي في النّقد الأدبي العربي الحديث**. عمّان: مؤسسة دار الصّادق الثقافية، ص١٠٥.

بوصف الشّخصيّات وهي تتبادل الحوار مثل (حلّق فوق سوامق الجبال، طوّح كتفيه كناية عن أمر لم يفهمه الموظّف، سأل المدير بصبر فارغ وتقزز)، وهذه الأوصاف لا نستطيع أن نتعرّف عليها إلا من خلال تدخّل الرّاوي (الأنا الشاهد) الذي ينقل لنا الصورة المباشر والصّادقة عن الشّخصيّات، فهي "نوع من الوعي الكلّي الجماعي، أو هي الخالقة التي تبدع كلّ شيء، وهي (المؤلّف)، لذلك تحيط بالشخصيّات علماً من الدّاخل والخارج معاً، ولا تمتزج بأيّة واحدة منها، إنّها المؤلّف نفسه"[٢٨].

ومما يبرز لدينا أيضاً أنّ هذا الرّاوي بخلاف الرّاوي البطل الذي احتل المركزيّة في السرد (الموظّف)، فالرّاوي (المشاهد) يحفل بدور هامشي وشخصيّة ثانويّة ترافق البّطل، وتنقل ما يقع أمام ناظريها من وقائع وأحداث في زمان ومكان يحدّده الرّاوي، من دون أنْ تشارك فيها، فالراوي الشاهد إذن "هو راوٍ حاضر لكنه لا يتدخل، لا يحلل، إنّه يروي من الخارج، عن مسافة بينه وبين ما أوجز، يروي عنه"[٢٩]، فكلام الشّخصيّات وتوزيع الحوار يقع على كاهل الرّاوي (الشاهد)، مما يعطي للشخصيّات فرصة لتبادل الحوار.

ويرد أيضاً على لسان الشّخصيّات (الموظّف)، بعض من أبيات شعر ابن زريق البغدادي، الذي قال:

"لا تعذليه فإنَّ العَذلَ يُولِعُهُ قد قُلْتِ حقاً ولكن ليس يَسمَعُهُ
جاوزتِ في لَومه حداًّ أضرّ به من حيث قدّرتِ أنَّ اللومَ يَنفعُهُ
فاستعملي الرِّفقَ في تَأنيبه بدلاً من لَومه فَهُوَ مُضنى القلبِ مُوجعهُ

[٢٨] فضل، صلاح، (١٩٨٠). **النّظريّة البنائيّة في النقد الأدبي**. ط٢، بيروت: دار الأفاق الجديدة، ص٤٣١.
[٢٩] **تقنيات السّرد الرّوائي في ضوء المنهج البنيوي**، ص٩٨.

وقال المدير باستهزاء بادٍ: وماذا قال أيضاً؟

قال:

وإن تَنَـلْ أحـداً منّـا منيّتُـهُ فمـا الـذي بقضـاء الله نصنعـه".[٣٠]

ترد الأشعار هنا على لسان الشّخصيّات في النّص، بحيث تكون جزءاً من الحوار بين (الموظّف، والمدير)، اللذين صرّح بجنسيتهما الرّاوي وهما من جنسيّة أمريكيّة يعملان في شركة تأمين، حيث تأتي هذه الأشعار تعليقاً على حدث ما، ولعلّها إضافة من المؤلّف لتتضمن المغزى في التّوضيح لشخصيّة (ابن زريق)، صاحب هذه الأبيات، وكيف أصبح حال المواطن العراقي بعد الاحتلال الأمريكي، فقد سُلبت جميع ممتلكاته، حتى كلمات شعره ادّعَوا أنّها مسروقة وملفّقة من شاعر أمريكي، فيصفه الموظّف بأنّه (مخادع ولص، وتاجر لعوب)، ودليل ذلك ما يقوله الموظّف:

"قهقه الموظّف قهقهة مصنوعة بدقّة، وقال بل هو لص كبير، أراد أن يخدعنا، بل ويخدع كلّ الناس والتّاريخ والشعر الجميل وآلاف العصافير، وجعل من القصيدة التي أسمعتكَ مطلعها طريقة إلى ذلك، لقد أثبتت تحريّاتي السّريّة أنّه كان شاعراً مغموراً وعاشقاً لعوباً وتاجراً فاشلاً في بغداد، وقرر أن يخدع الجميع، ويستغلنا نحن الأمريكيين الطيبين".[٣١]

يتّضح ممّا سبق أنّ الراوي يُقدّم الشخصيّات ويترك الأحداث تتحرّك أمامه بحياديّة، ولا يتدخّل في مجريات الأحداث إلّا عند الضّرورة؛ وذلك بغية الكشف عن غموضٍ في علاقة الشخصيّات وحوارها؛ بغرض ربط الحبكة وإثارة المتلقي.

---

[٣٠] **تراتيل الماء**، ص٥٤.
[٣١] **تراتيل الماء**، ص٥٥.

فالرّاوي (الشّاهد) في القصّة نراه يحضر ويغيب حسب ما تقتضيه أحداثها، دون ملاحظة أيّ مشاركة من الرّاوي في الأحداث، بل كان بمثابة عدسة (الكاميرا) التي نقلت ما وقع، وسجلت ما حدث، كما هو من دون أي مداخلة من تحليل أو شرح من قبله، وكأنّ الأحداث قد وقعت للتوِّ أمام المتلقّي.

....................❖❖❖❖❖ ....

جدلية الحب والحرمان في المتخيلات السردية
قراءة في مجموعة (أرض الحكايا) لـ سناء شعلان

د. فيصل غازي محمد النعيمي *

تجربة الحب على المستويين الحياتي والثقافي تجربة شديدة التعقيد والبساطة في الآن نفسه، وهي ممارسة مصاحبة في الغالب للتجربة الثقافية للإنسان مهما كان نوع ومستوى هذه التجربة. ولهذا فهي تعكس في بعض تجلياتها شكل التجربة الثقافية ومن ثم الفنية وتمثل مرحلة مستمرة ومتنامية لا سيما في المتخيلات السردية بأشكالها المختلفة والمتعددة، وهي تثير وتحاول أن تجيب في أسئلة لطالما حاولت المدونات السردية التعبير عنها. وأي عملية فهم لتجربة الحب ستكون قاصرة إن لم يتخللها فهم للوجود الإنساني، ففعالية الحب في هذا الوجود تنبع من كونه ليس إحساسا عاطفيا فحسب بحيث يمكن للإنسان الانغمار فيه بسهولة، بل هو فعالية تطور الشخصية الكلية للإنسان لكي يحقق أهدافا كلية.[1]

وإذا كان الحب والكراهية أو الحب والحرمان من الأحوال النفسية والوجدانية التي يصعب على الإنسان تحديد معناها بدقة، لذلك فهذه الثنائيات من الاحوال التي يشعر بها الإنسان ولا يستطيع التعبير الصحيح عنها.[2]

إلا أن هذا لا يعني عدم إمكانية رصد هذه الفعالية على مستويات المعرفة والعلم والأدب، لأن هذا لا يغض من القيمة العليا للحب. ((بل يحولها من معرفة متعالية تتحرك في السقوف البرهانية العليا للعقل البشري أو مابعد

---

* كلية التربية، جامعة الموصل، العراق.

١ إريك فروم، ت: مجاهد عبدالمنعم مجاهد: فن الحب، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٠م، ص ٩

٢ ينظر: الأهواني، أحمد فؤاد: **الحب والكراهية**، دار المعارف/القاهرة/ط٣/١٩٩١، ص ٤٤.

ذلك إلى معرفة بشرية قابلة للتداول والممارسة والفعل والاحتفاء والتكوين والشيوع، تبدأ بالشعور التعبيري البسيط والعفوي والبريء ووتنتهي بالحدس)).[٣]

وتتجلى ثنائيات الحب والحرمان الروحي والجسدي في النصوص الأدبية المختلفة بوصفها ركائز ومفاهيم معرفية قائمة على مبادىء فكرية لعل من أهمها مبادىء الضرورة والدافع. فمنذ المتخيلات الحكائية الإنسانية القديمة وحتى المتخيلات المعاصرة، وقضايا الحب المتنوعة والمتدانية الجذور والدوافع أو المشحونة بالدلالات والقيم والمتأسسة على مرجعيات تاريخية ودينية وأسطورية واجتماعية، تشغل المشاهد الفنية في المدونات الفنية وتحتجز لنفسها حيزا واسع المدى.

تحتفي الكاتبة الأردنية (سناء شعلان) في مجموعتها القصصية (أرض الحكايا) بقضية مركزية مؤطرة للحكي بأكمله وتشتغل على وفق رؤية مركبة تتوزع ما بين الفكري والفني وهي جدلية الحب والحرمان التي تأتي بأشكال ومستويات مختلفة إلا أنها تمثل الثيمة المركزية لأغلب قصص المجموعة.

تنتظم قصة (سداسية الحرمان) على المستويين المضموني والبنائي على وفق منظومة فكرية/ثقافية/سردية، فالقصة عبارة عن ست قصص تختلف في العنونة الفرعية وفي شخوصها وفضاءاتها وربما أحداثها، إلا أنها تعبر عن قضية مركزية واحدة وبطرائق تعبير سردية متنوعة، هذه القضية أو الإشكالية تدور حول جدلية الحرمان من الحب ومن ثم البحث عنه على وفق تصورات إنسانية وفكرية. إلا أن ما يميز هذه القصص الطابع المأساوي الذي

---

[٣] عبيد، محمد صابر: المغامرة الجمالية للنص الروائي، عالم الكتب الحديث (سلسلة مغامرات النص الإبداعي ٣)/اربد/ط١/٢٠١٠، ص ٢٢٩.

يربط بين إشكالية الحب من جهة والنهاية المأساوية لشخوص أو أحداث القصة.

في القصة الفرعية الأولى (المتوحش) تبرز ثنائيات مركزية وأخرى متفرعة عنها ضمن جدلية سردية، فكرية تؤسس لحوارية تعبر عن الجانب المسكوت عنه في القصة الإطارية بأكملها. فثنائية الحرمان/الحب، يتناسل عنها ثنائيات أخرى لعل من أهمها: الذكورة والأنوثة ومن ثم الحضارة /التوحش، فالأنثى في القصة هي أصل الحب والحنان والمأوى والعائلة ومن ثم تتحول إلى أصل الحضارة والتمدن((غدا الحيوان صديقه المفضل الذي يقاسمه كل شيء، وبدأ يعتاد عليه، وعلى تكور بطنه الذي يفرز حيوانات صغيرة لزجة كسمكة مهروسة، كان ينوي ان يأكل تلك الحيوانات، لكنه وجد نفسه يحبها بشدة، ويدافع عنها إذا ماتعرضت لأي هجوم من حيوانات الجزيرة، كما وجد نفسه يعامل الحيوان الكبير برقة، ويألف جسده الغريب ذا الأعضاء الغريبة، ويعطف عليه، ويحضنه ليلا بكل شغف. تعلم بعض الكلمات من الحيوان الذي لم يعرف من أين جاء أبدا أبدا، فعرف أن اسمه رجل، وأن اسمها امرأة)).[٤]

تأخذ القصة شكلا انثروبولوجيا وهي تعبر عن التجربة الإنسانية في التحول من الحياة البربرية والتوحش نحو الحب والتمدن والحضارة، وتاخذ الأنثى الدور المركزي في هذه العملية وتصبح الصنو الآخر للحضارة، ويحاول الرجل أن يقهر الانفصال والوحدة القهرية التي يعيشها عبر الاندماج بتجربة الحب مع المرأة ((إن أعمق حاجة عند الإنسان هي الحاجة إلى قهر انفصاليته. هي ترك سجن عزلته)).[٥]

إن جدلية الحب/الحرمان تشتغل بفاعلية تعمل على توجيه أحداث القصة ضمن رؤية سردية/ثقافية ترى بان الحب والأنثى ما هما إلا وجه آخر

[٤] الشعلان، سناء: أرض الحكايا، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، ٢٠٠٧م، ص ١٥.
٥ إريك فروم، ت: مجاهد عبدالمنعم مجاهد: فن الحب، ص ٣٠.

للحضارة والتمدن وقهر الانفصال والعزلة ((كاد يخترع كلمة تعبر لكيلا عن أشواقه، وعن فرحته بها، واعتياده على رائحتها (...) لكن ذلك لم يكن، فقد جاء رجال كثر بملابس غريبة(...) ثم اختطفوا كيلا والطفلين، وتركوه وحيدا بعد معركة خاسرة، كان مثخنا بجراحه، ولكن حزنه على كيلا كان أعظم، لزمن طويل فكر في الكلمة التي كان من المناسب أن يخترعها لكي يقولها لكيلا، ثم انقطع عن بحثه الحزين إذ لم يكن هناك حاجة لأي كلمات بعد غياب كيلا)).[٦]

تأخذ جدلية الحب/ الحرمان شكل الثيمة المركزية التي تربط بين القصص الفرعية الست ولكن على أشكال ومستويات فردية مختلفة، في قصة (المارد) يأخذ السرد شكل الإيقاع الزمني المعتمد على تقنيتي (الخلاصة والحذف) التي تتجاوز مديات زمنية أسطورية وطويلة جدا، ويتساوى عند الشخصية الرئيسة (المارد) عزلته في قمقمه منذ آلاف السنوات، وحرمانه من الحب والاتصال مع الموجودات (إنسية اوجنية).

الا الحب يتحول إلى فعل وتضحية وإيثار لأجل المحبوب وهي من تدفع بالشخصية (المارد) إلى عودته إلى عزلته من جديد ((بكلمة واحدة منها عاد المارد إلى قمقمه، أغلقت القمقم بحزن من يشيع جنازة، وأعطته إلى الحبيب الغيور، الذي طوح بالقمقم بعيدا في البحر، أحد بعد ذلك لم يرَ المارد، إلى نعاه البحر لأمواجه لكن أسماك البحر سمعت صوت سكرات موته، فقد تحطم قلبه العاشق، وغدا ألف شظية على يدي الإنسية الجميلة)).[٧]

إن ارتباط بالتضحية لأجل المحبوب ومن ثم الموت أو الخسارة هو مايميز باقي القصص الفرعية لقصة (سداسية الحرمان) في (الخصي وفتى الزهور) أما باقي القصص (إكليل العرس والثورة) فتأخذ بعداً رمزياً حيث

---

[٦] الشعلان، سناء: أرض الحكايا، ص ١٦-١٧.
[٧] م. ن/١٩.

يدفع الحرمان بالشخصيات أما نحو الإبداع أو التغيير والثورة على المرأة. ((نسوا تماما جمعية مناهضة هي، ونادوا بصدق بسقوط الفقر والظلم والحرمان، جابت الثورة كل البلاد، وهتف الكل باسم الثورة، في المساء كانت هي والأصدقاء حيث يكون كل الثائرين، كانت مؤمنة بعدالة قضيتها على الرغم من وقع السياط المؤلم، أما هم فكانوا يلعنون (هي) التي أوصلتهم إلى هذا المكان، وفي هدأة الليل وضعوا البنود الرئيسية لجمعية مناهضة (هي)، كما قسموا حقائب الجمعية، وسموا الأعضاء الدائمين فيها)).[٨]

تلتزم الكاتبة في قصة (أكاذيب البحر) بذات المنظومة السردية والفكرية التي قامت عليها قصة (سداسية الحرمان) فالقصة تأخذ شكل القصة الأولى (ست قصص فرعية يجمع بينها عنوان واحد وفضاء واحد ومن ثم ثيمة مركزية واحدة تستقطب باقي الثيمات)، الا الحرمان من الحب ومن ثم الوقوع فيه يتواشج ضمن حساسية سردية مع قيم الكذب والصدق والتضحية مما يعطي القصة بعدا رمزيا وأسطوريا يعمق من دلالاتها.

وما يميز هذه القصة الفضاء الواحد الموحد لأحداثها وشخصياتها والمرتبط بالحب والخيانة والتضحية والكذب وهو البحر حيث تتضح دلالات الانفتاح واللاثبات والتغيير((يتجشأ البحر وهو ينسحب في الجزر، فيبتلع نفسه، وتعلوه رائحة الأسماك، فتبرز سارية السفينة الفارقة منذ مئات السنين قبالة قريته الصغيرة، ومن بين أراضي الشاطيء الرطبة المنكشفة التي عراها البحر تبرز هي، تأتيه راكضة بسرعة موجة، وبأسرار غيمة، تكتسي باردية من زرقة البحر، تملك الاردية التي اشتهاها لسنوات ثلاث، يرهف مشاعره وعينه متأملا ورودها الذي يؤنس رجولته.

[٨] الشعلان، سناء: أرض الحكايا، ص ٣٢.

يفتح ذراعية، ويعدر صدره العري لاستقبالها، ترتمي بكل زرقتها بين يديه، تتمنى أن تجد متسعا من الوقت لتقول له كم تعشقه)).[٩]

تكشف أدوات التعبير السردي ولا سيما (اللغة) في المقطع السابق عن تواشج وتقاطع في الوقت نفسه بين الحب والحرمان من جهة والحب الرغبوي الجسدي والحب الطهراني من جهة ثانية، مما يساعد على هدم الحدود بين هذين العالمين، وبذلك ترتفع قيمة الأنثى/المعشوقة وتتماهى تماما مع صفات الفضاء المكاني (البحر) وتغدو إحدى تجلياته وصوره المعبرة عن الحب والخديعة والحرمان والتضحية.

وتبرز ثنائية فرويد في الحياة (ايروس) والعدم (ثاناتوس) وهي تشتغل في النص السردي ضمن رؤية فنية تنتصر للحياة والحب وتختار طريق التضحية لأجل المحبوب ضمن أجواء طقوسية، ويتحول الخوف من الموت والاندثار والعزلة والحرمان إلى تأكيد للحياة وللحفاظ عليها.[١٠]

فالحرمان القسري الذي يفرض على الشخصية ويمنعها من أشياء كثيرة من أهمها (الحب) يدفع بالشخصية إلى التضحية بإمامة الطائفة التي تتساوى مع العزلة والموت والكذب لأجل البحر والحبيبة، ((وتزوجا لساعات لأيام فقط كانا زوجين، تسكعا في أرجاء مدينة القطط، مارسا العشق في كل أرجائها، اختزلا في ساعات حبهما كل مراحل الحب وقصصه(...) وسافر سليل الأساطير والعمامات السوداء، ولم يعد بعد أن كتب على عجل على بوابة صحرائها: كانت مدينة القطط طيلة سنوات ثلاث مدينة لا تطاق، كنت أتمنى الخلاص منها، وتركها في أسرع وقت، لكن عينيك صيرتا القفر واحة يهوي القلب إليها، ليستريح فيها من عناء الدنيا)).[١١]

---

[٩] م. ن/٣٢.
[١٠] ينظر: فروم، إريك، ت: سعيد زهران، مراجعة: لطفي فطيم: الإنسان بين الجوهر والمظهر، ص ٣٣
[١١] الشعلان، سناء: أرض الحكايا، ص ٤٢.

تشكل جدلية الحب والحرمان في قصة (الجدار الزجاجي) على وفق تصورات ورؤى ومرجعيات مخالفة لما موجود في المجموعة القصصية، إذ تبرز الدلالات الاجتماعية للحضارة المادية التي تغيب تماما النزعة الإنسانية القائمة على المودة والمحبة، مما يجعل منها تؤسس لمرجعية اجتماعية قائمة على مبادىء القمع والانتهاك والحرمان. ويربط (هربرت ماركوز) بين التقدم الصناعي وبين الإحساس بزيادة الاستعباد لدى الفرد والجماعة، هذا الاستعباد المتلازم بهمجية الإنسان وبعده عن إنسانيته.[١٢] تبدو شخصيات هذه لقصة وكأنها تنتمي إلى عالمين متناقضين تماما ولا يمكن لهما أن يلتقيا، عالم الطفولة والبراءة والمحبة حيث وجود الأم، وعالم القمع والانتهاك والتعذيب ومن ثم الموت المرتبط تماما بغياب الأم القسري عن البيت، وتبدو الجملة الافتتاحية للوحدة السردية الأولى وكأنها شحنت بالدلالات الرئيسة للقصة وهي تعبر عن لوعة الحرمان بسبب فقدان الأم ((جدار زجاجي رقيق كما رقاقة كنافة هو أول من أذاقه الحرمان، وعرفه لوعة التنائي، لا يزال يذكر للآن زجاج نافذة سيارة الأجرة التي أقلت أمه بعيدا، ومنذ ذلك اليوم لم يرها أبدا، كانت طيبة كالسماء، طاهرة كدمعة، بنيتها صغيرة تصلح للدلال والمداعبة، ملابسها قديمة، ومنديل أصفر قديم يحيط برأسها، ويطوق رقبتها، اعتاد أن يراها كسيرة تستمرىء الذل بدمعة صاغرة، لم يسمعها يوما تسب أحدا، لم يسمعها يوما تحلم بغد جديد)).[١٣]

تنبثق علامة الحرمان في المقطع السردي السابق وترتبط بسرد ذكريات حزينة تحتشد فيها الصور الدالة على الأسى والفراق وذكرى الأم الغائبة/الحاضرة. ولاتتوقف تجربة الفتى عند حدود تذكر القمع والانتهاك الذي عانت منه الأم بل يمتد ضمن تجربة قاسية عانى منها. لترتبط مع الأخت

---

[١٢] ينظر: ماركوز، هربرت، ت: مطاع صفدي: الحب والحضارة، دار الآداب، بيروت، ص ٤٠
[١٣] الشعلان، سناء: أرض الحكايا، ص ٦١.

الصغيرة التي فضلت أن تعبر عن احتجاجها على الحرمان والذل الذي تعانيه بالموت ليتحول الموت إلى طريق للخلاص من الآلام التي تعانيها هذه الفتاة الصغيرة ((بقي يحلم بتحطيم الجدار الزجاجي، الذي حطمه أمام وهيج النار التي أكلت عيشة حد القرمشة، دلقت عيشة الكاز على نفسها من الوابور النفطي، أحرقت بجسدها كل جدران الدنيا، وأطعمت نفسها للنسيان، كان محبوسا بين الزجاج والقضبان عندما حاصرتها النار بشهية (...) ومن جديد فصله عنها جدار زجاجي آخر، قال الأطباء إن حالتها خطيرة، وان عظامها المعراة دون جلد الا من مزق محترقة عرضة للجراثيم والبكتريا، فوضعوها عارية في صندوق زجاجي معقم، كان يتمنى لو أنه يستطيع أن يمسد بيده على رأسها ذي الشعر المتلبد المتفحم، حلم بأن يضمها إلى جسده، لكن الجدار الزجاجي حرمه أيضا منها، ووقف سدا منيع يحصر آهاتها، ويأسر احزانه (...) ردد الأغنية مع عيشة عشرات المرات، كان متأكدا من أن عيشة تحلم بحضن أمها التي ابتلعها النسيان، عندما توقفت حركة شفتيها، أدرك قد ارتاحت للأبد، وأن الجدار الزجاجي قد كفنها خلف صمته، وابتلعها كما ابتلع أمه دون رجعة. لم يحضر دفن عيشة؛ لأنه كان يخشى جبروت الجدار)).[١٤]

تتشكل أكثر من علامة في فضاء هذا النص لعل أهمها الجدار الزجاجي الذي عنونت به القصة، وهو فعالية وسلطة على تاريخ شخصيات القصة بدءا بزجاج نوافذ السيارة الذي غيب حنان الأم إلى الأبد وجعل منها مجرد ذكرى للحنان المفقود والحرمان الحاضر، ومن ثم زجاج نافذة الدار الذي كان يسجن خلفه، وبعد ذلك زجاج القفص الطبي الذي احتضن جسد شقيقه. العلاقة الثانية البارزة في فضاء النص السابق ارتبطت بالطريق الذي رسمته الفتاة للخلاص من القهر والذل والحرمان وهو طريق الموت الاختياري. وهو ذات الطريق الذي اختاره الفتى للخلاص وإعادة الاندماج من جديد مع

[١٤] الشعلان، سناء: أرض الحكايا، ص ٦٦-٦٧.

من فقدهم للوصول للحب والأمان، الا أن الفارق بين الطريقين، إن الموت بوصفه طريقا للخلاص كان عند الفتاة اختياريا أما مع الفتى فقد كان قسريا بسبب الفقر والبرد ومن قبلهما فقدان المحبة (الأب – الأم – الأخت) ((ذهب في إغفاءة لذيذة، تكور على نفسه حد الالتصاق، كان البرد في اشتداد، وبعض قطع الثلج القطنية تهبط على رقبته التي انكشفت بوضوح من تحت سترته الجلدية القديمة التي حصل عليها من النجار، رأى في حلمه كل جدران الدنيا وقد دكت شظايا وحطاما، استيقظ من إغفاءته، كانت أطرافه متيبسة باردة، بصق في يديه، لعله يهبهما دفعة دفء منعشة، عزم على أن يتحدى الجدار وأن يقرعه طلبا للدفء والمأوى، ولكن أطرافه المتجمدة قهرت إرادته، استسلم بذل للجدار الزجاجي الذي رأى ابتسامة سخرية تندى من برودته الصفيقة، وغاب في أحلامه...

في الصباح كان المكان يزهو بثوب أبيض من الثلج الجميل، وإلى جانب الشرفة الزجاجية كتلة متجمدة اسمها شاهر، الذي كُسيَ وجهه بالثلج، وبابتسامة عميقة غريبة... تدل على راحة أبدية)).[١٥]

مثل الجدار الزجاجي علامة فارقة في نص القصة وفي حياة الشخصيات، إذ إنه رسم الخط الفاصل بين عالمين وحياتين ومفهومين قد لا يلتقيان الا ليكمل احدهما الآخر، وبقدر مامثل هذا الجدار رمزا للحرمان والقهر وسببا لاختيار الشخصيات الموت للخلاص منه ومن الحياة، فإننا نجد في قصة أخرى نقيض هذه التمثيلات السردية، وهذا مايمثل رؤية فنية انقلابية للرؤية الأولى، وترتكز على رسم مقولة إن الحب هو الطريق للخلاص عبر خلق عالم لا زماني وسياج عبر (الحب) بين عوق الشخصية وبين عالمها الخارجي، نواجه في قصة (الطيران على ارتفاع ١٠٠٠ دقة قلب) شخصيتين

[١٥] الشعلان، سناء: أرض الحكايا، ص -٦٩.

معاقتين لأسباب مختلفة، الفتاة بسبب عشقها الطفولي للطيران والرجل بسبب حادث ((تحب الطيران، تحب ان تأخذ شهيقا عميقا، ثم تغمض عينيها، وتنزلق في الهواء، تنزلق فيه كسمكة منسربة بأجنحة من نور، تواجه الريح بجسدها المشروخ وعينيها المستكينتين، وابتسامتها الفارقة في الهواء، وتفكر كثيرا في أن تقابل الريح بنظرة متحدية تشمل الفضاء والأرض وطيورهما، تتمنى أن ترصد من علٍ تكور جسدها، واستسلام عضلاته للريح الخاضعة لجبروت الجاذبية، تزداد دقات قلبها، تعجز عن تحمل فكرة التحديق في جبين الأرض، ليته كان يمسك يديها، ليت نظراته المذلفئة في الكتاب تطالعه بلا ملل تمتد أيد تمسك بيديها، وتنطلق معها في الفضاء... ليته يفعل ذلك، ليته، وتسقط من أعلى قمة... وتهوي بسرعة جنونية إلى الأرض يتقلص قلبها الصغير، ويستسلم للانسحاق)).[١٦]

تنبع المفارقة الدرامية/السردية في المقطع السابق وفي القصة بأكملها من أن عشق الفتاة الصغيرة للطيران هو المسبب الفعلي للعوق الجسدي الذي عانت منه طيلة عمرها، إلا أن هذا العشق تحول إلى طاقة ايجابية وقوة روحية مكنت الفتاة من التغلب على عوقها واختيار الحب طريقا للخلاص، وتتضح قيمة الحب والحنان ودورهما في بناء الشخصية الإنسانية على الرغم من عوقها، ولا تتجلى في هذه القصة حاجة الإنسان للحنان فقط، بل((الحاجة إلى أن تظهر الحنان للآخر)).[١٧] على وفق متوالية تبادلية تعلي من شأن الحب والتضحية والجانب المعنوي للإنسان على حساب الحرمان وإهمال الجانب الشكلي، وبذلك تظهر الحاجة إلى الحب والاندماج والاتحاد مع العالم لقهر العزلة التي تعيشها الشخصية على مستوى عالميها الداخلي والخارجي((وطالت

---

[١٦] م. ن/٨١.

[١٧] بارت، رولان، ت- الهام سليم حطيط وحبيب حطيط: شذرات من خطاب في العشق، سلسلة إبداعات عالمية، (٣٢٤) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠، ص ٢٠٤.

القصة... أو قصرت... بالتحديد أصبحت بطول وقفتهما بالقرب من جرف عال، استطاعت منه أن تريه سنديانتها القاسية، وأن يريها المستشفى الذي رقد فيه اشهر إلى أن اقعد، حدثها طويلا، فحدثته مدة أطول، سمعها وسمعته، وأحيانا لم يسمعها، وفي بعض المرات لم تسمعه... كان قلب كل منهما يخفق بمعدل ١٠٠٠ دقة في الدقيقة. استند على كرسيه الرمادي وعلى مساعدتها لينتصب بصعوبة، ثم تهالك في حضنها الصغير، الذي كان أضعف من أن يحتمل جسديهما، انهارا ضاحكين على الأرض، قرب الجرف تماما... غرقا في عيني بعضهما أومأت بخجل، ثم سقسقت، وقالت: أحبك. سقسق على منوال مافعلت، وقال: ((احبك)).

انتصب من جديد بمساعدتها بصعوبة بالغة، اشرعا أيديهما التي أنهكها التعب ليطيرا، حدقا في البعيد، حيث مسقط الشمس، تحديا الجاذبية والريح، أخذا نفسا عميقا، ملأ رئتيهما بشيء لذيذ اسمه الحب، وطارا... طارا على ارتفاع ألف دقة قلب)).[١٨]

وتتكرر هذه الثيمة المركزية (الحب طريقا للخلاص) من العزلة والانفصال والقهر والموت في قصص أخرى وبطرائق تعبيرية سردية مغايرة(صديقي العزيز/اللوحة اليتيمة/دقلة النور/الصورة).

إن الخطاب السردي الأنثوي لـ سناء شعلان انتصر لقضايا إنسانية مصيرية وحاولت الكاتبة من خلال هذه القضايا أن تبرز الجانب الإنساني المفقود لشخصياتها الهامشية وأن تمارس العشق عبر الكتابة السردية ضمن سياق ثقافي في الكتابة النسوية يعلي من قيمة الإنسان والحب والعطاء والتضحية والأمل.

---

[١٨] الشعلان، سناء: أرض الحكايا، ص –٨٨.

مكتبة الدراسة:

١. إريك فروم، ت: مجاهد عبدالمنعم مجاهد: **فن الحب**، دار العودة، بيروت، ٢٠٠٠م.

٢. الأهواني، أحمد فؤاد: **الحب والكراهية**، دار المعارف/القاهرة/ط٣/١٩٩١.

٣. بارت، رولان، ت- الهام سليم حطيط وحبيب حطيط: **شذرات من خطاب في العشق**، سلسلة إبداعات عالمية، (٣٢٤) المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، ٢٠٠٠.

٤. الشعلان، سناء: **أرض الحكايا**، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، ٢٠٠٧م.

٥. عبيد، محمد صابر: **المغامرة الجمالية للنص الروائي**، عالم الكتب الحديث (سلسلة مغامرات النص الإبداعي ٣)/اربد/ط١/٢٠١٠.

٦. فروم، إريك، ت: سعيد زهران، مراجعة: لطفي فطيم: **الإنسان بين الجوهر والمظهر**، سلسلة عالم المعرفة (١٤٠)، الكويت ١٩٨٩.

٧. ماركوز، هربرت، ت: مطاع صفدي: **الحب والحضارة**، دار الآداب، بيروت.



جماليّات الصّورة الحسيّة والإيروسيّة في قصّة "الضّياع في عيني رجل الجبل"(١) للدّكتورة سناء الشّعلان

عباس داخل حسن *

إضاءة:

إنّ قصص الحبّ تبقى قصص خالدة ما دام الإنسان هو صاحب المركز الأسمى في الكون، وقصص الحبّ قصص تفاعليّة؛ لأنّ البشر لديهم ذات المشاعر والغرائز والأحاسيس، فهذا النّوع من السّرد القصصيّ يلهب مشاعر القارئ في تجاربه، ويخرجها إلى فضاء الحريّة "التّخيلة" الطّاهرة بدلاً من الحجر المدنّس " الكبت". لا سيما أنّ الكبت أصبح من سمات الشّرق المقموع بتابوات سلطويّة متعدّدة، وهذا المنع يصبح مرغوباً فيه ومثيراً للذّة، إضافة للذّة النّص نفسه وفضاء لكسر التابو والتّوق للتّعبير عن حقّ خصّ الرّجال دون النّساء بسبب رغبة التملّك العارمة والسّلطة الذّكوريّة " السّلطة بديل الحبّ". ويقول الرّوائي وكاتب السيّرة والمؤرّخ إندريه مورو (١٨٨٥-١٩٦٧): "إنّ الأعمال التي يلهمها الحبّ لابد أنّ تبقى مازال هناك في هذه الحياة متسع للحنان والجمال".

ما لا يستطيع العلم تفسيره هو كيف ومتى يبدأ الحبّ، لكنه يبقى من أسمى المشاعر الإنسانيّة وأرقى الحالات الوجدانيّة على وجه الأرض، ومن دونه لا تستمر الحياة إنّ الحبّ أساس الانسجام واللّذة، ويرتبط بالرّغبة وأساس العلاقات الإنسانيّة.

الحبّ والعشق ثيمتان رئيسيتان وحجر الارتكاز في أغلب أعمال الأديبة سناء الشّعلان، ممّا يزيد من متعة السّرد القصصيّ التي تستخدم فيه طاقة تخيلية نافذة، وتفتح أبواباً متعددة حول موضوع الحبّ ومزج الواقع بالخيال بميكانيزم السّرد بعيداً عن الاختلاق الفنتازيد. ويقول الرّوائيّ غابرييل غارسيا

* أديب وناقد من فنلندا.

ماركيز "إنّ أجمل ما يحبّه الأطفال هو الخيال في القصص، وليس الاختلاق الفنتازي، إنّ الفرق بين الأسلوبين مثل الفارق بين الكائن البشريّ والدّمية التي تتكلم من بطنها".

السّبب الوحيد الذي يجعل القارئ يعيد قراءة أيّ نصّ أدبيّ لمرات عديدة هو الأسلوب الذي يتطابق مع الأنسنة على الرّغم من أنّه مكتوب بخيال الكاتب وتكنيكه الخاص. وهذا ما تجسّده قصة "ضياع في عيني رجل الجبل". وجعلت شخصيّة بطلة القصّة هي شخصيّة الكاتبة لخدمة الخيال السّرديّ في جعل بطلة الحكاية أكثر حيوية ومقنعة بقوة، كلّ ذلك يحدث بفضل الخيال. وقصص الحبّ ليس ظاهرة إنسانيّة تعود للأمس القريب، بل هي ظاهرة منذ أن وجد الإنسان على وجه الخليقة.

"إنّ الإبداع والأصالة لا تنحصران في أفكار جديدة، بقدر ما تنحصر في التّأليف بين أفكار قديمة، أي أنّنا نعيد ذواتنا والآخر بشكل جديد"(٢).

والحبّ يتحقّق في الآخر من الوجود، ويقترن بالجنس، وأنسنة الجنس هي عملية لا يمكن أن تنتهي على الإطلاق؛ لأنهّا ديمومة الوجود البشريّ، والإشكاليّة التي تعترض الحبّ والجنس الاختيار والحريّة. و بات عندنا من المحرمات على الرّغم من أنّ الهنود كانوا يمارسونه بوصفه طقساً عبادياً مقدّساً و"الكاما سوترا " فن الحبّ عند الهنود" أو "حكم الرّغبة الجنسيّة" مثال يدرّس في العالم كلّه بوصفه أساساً للأيروسيّة والجنس. والتّراث العربيّ زاخر بالكثير من المؤلّفات من هذا الضّرب؛ لأنّها من ثقافة المجتمع السّائدة آنذاك، وهي غير محرّمة أو مبتذلة، وهناك مئات المخطوطات في هذا الضّرب، لم يحقّق أو ينشر منها إلاّ عدد محدود جدّاً، ولو ذكرناها لهالنا العدد الكبير جداً، وضاع أضعاف ما موجود على سبيل الذّكر لا الحصر: تحفة العروس، الرّوض العاطر في نزهة الخاطر، وتنوير الوقاع في أسرار الجماع، نزهة الأصحاب في معاشرة الأحباب، رشف الزّلال من السّحر الحلال.

وقد ألّف كبار علماء الدّين في هذا المجال، منهم ابن القيم الجوزية وابن حزم الظّاهري ومحمد النّفزاوي وأحمد بن يوسف التيفاشي ونصر الدّين الطوسي، كما ألّف الإمام جلال الدّين السيوطي ما يناهز ٢٥ مؤلفاً تتعامل مع المسائل الجنسانيّة، كما ألف الكثيرون غيره في هذا الحقل المعرفيّ الذي يرى فرويد أنّ الدّافع الغريزيّ الأساسيّ للأفعال النسائيّة، وبدلاً من دراستها وإخضاعها إلى علم النّفس والطّب والصّحة باتت محجور عليها، وتُقرا كممنوعات مهربة بين أيدي الشّباب العربي دون إخضاعها للتنقيّة والتّطور العلميّ والمعرفيّ، ودحض ما علق بها من مغالطات كثيرة جداً، كما أنّها انطوت على صواب كبير في معرفة علم الجنس الذي سبقنا به المتقدمين وبقية الشّعوب التي أولته أهمية كبيرة في الدّراسة والتّصنيف.

لكن مع الزّمن أصبح الحبّ والجنس من المحرّمات الثّلاث "الدّين والسّياسة والجنس"، وعلى المرأة تجنبه ولو بوحاً أو كتابة نتيجة للانّحطاط والتّراجع الحضاريّ الذي شوّه المجتمع العربيّ، وبات مجرد التّعبير عن بعض الموضوعات فعل محرم، وبدا التّحايل على هذا الكبت من خلال الرّمز والإيحاء والإعتام المتعمّد حتى عند الذّكور.

تقول الأديبة سناء الشّعلان في إحدى لقاءاتها المتلفزة "إنّنا أمّة تعاني من كبت نفسي وأمراض شتّى" وهذا مرده لمنع البحث عن الذّات بحرية ومعالجة أمراضنا بمعرفة علميّة، وعلى رأسها الجنسيّة التي عدّها أفلاطون هبة الآلهة للإنسان وطريق التّشويق إلى الخير والخلود.

والمنع غير مستند إلى أيّ شرعيّة أو مرجعيّة أصيلة وواضحة من السّلطات المتعدّدة التي تختبئ وراء طهارة مزيفة واستبداديّة طاغية حاولت سبغه بالابتذال والانّحطاط والإنكار والأثميّة، وهذا متأتّي من جهل معرفيّ وفلسفيّ متراكم ونكوص في البحث العلميّ والفلسفيّ والأنثروبولجي... إلخ.

بدأت المرأة تخوض معركتها في ظلّ هذا المشهد المتشابك والمعقّد بأسلحتها النّاعمة من خلال الكتابة والكلمة فتقول سناء الشّعلان: " لا أستسلم للصمت والخوف وأحتال على البطش، لكنّني أصمم على أن أقول ما أؤمن به، ولو اخترقت التّابوات كلها، ولكنّني أؤمن بأنّ الحرب النّاعمة أكثر إيلاماً وجدوى في عالم الأدب في حين أنّ المواجهة الكاملة هي نوع من التّعري الفجّ الأحمق لا مبرر له في جلّ الحالات. إنّ الأدب التي تنتجه المرأة في المشهد العربي يشبه حالها وفكرها وتكوينها وظروفها "[٣].

إنّ قصة "الضّياع في عيني رجل الجبل" تمثل كسرا للاحتكار الذّكوريّ في الحبّ الذي تستبد فيه الرّغبة والتّوق النّفسيّ الذي لا يكتمل دون الأيروس، وفي ذلك يقول الكاتب البيروفي مارغو فارغاس يوسا " إنّ الأيروسية نزع صفة الحيوانيّة عن الفعل الجنسيّ "، وهذا على درجة كبيرة من الصّحة، ولو اطلعنا على الميثولوجيا الإنسانيّة عند الشّعوب كلّها لوجدنا أنّ الأيروس هو إله الحبّ والرّغبة الجنسيّة والخصب، ولم يك مبتذلاً، بل كان من المقدّسات.

مدخل وحيد للنّص:

"يشكل العنوان عنصراً أساسيّاً في النّص لا سيما في النّص النّثريّ، فهو المفتاح الإجرائيّ الذي يمكن من خلاله الولوج إلى عالم النّص، وكشف أسراره"[٤]، وله قيمة سيميولوجيّة في توصيف النّص واختزال المضمون. " ويعرّف ليو. هـ. هوك مؤسّس علم العنوان الحديث إنّ العنوان مجموعة من اللسّانيّة التي يمكن إن تُدرج على رأس نصّ، فتحدد وتدّل على محتواها العامّ، وتغري الجمهور المقصود بقراءته.

ويجتهد الكاتب في اختيار عنوان يلائم المضمون لاعتبارات فنيّة وجماليّة ونفسيّة لجعل القارئ يسير تبعاً لمقصديته. العنوان هو الباب أو المدخل الوحيد للنّصّ.

ومن الملاحظ في كلّ أعمال الأديبة سناء الشعلان اهتمامها البالغ بصياغة عناوين نصوصها السّردية بدقة، حيث توليها عناية كبيرة من خلال الإيحاء والتّلميح والمجاز الذي تقول عنه الرّوائية الأمريكية "آن لاموت ": "المجاز أداة لغويّة عظيمة؛ لأنّه يشرح المجهول عبر قواعد المعلوم، لكنّها لا تعمل إلاّ إذا كان لها صدى في قلب الكاتب.

وينتج من العنوان منتج دلالي من خلال قدرته الإيحائيّة التي تسهم في استشراف للنّص، ومن هنا جاء عنوان قصة " الضّياع في عينني رجل الجبل ".

والضّياع مفردة لها إيحاء سايكولوجيّ، ودلالات متعدّدة، فالضّياع يمثّل الضّلال والتيه والاغتراب، وهو يمثّل عجز الذّات المشتّتة والمحرومة، لكن هذا الضّياع في عيني رجل الجبل يوحي بأنّه حالة حبّ بين بطلة القصّة ورجل الجبل. وللعيون هي الأخرى دلالات نفسّية في الثّقافة العربيّة التي تعدّها امتزاج وإشباع عاطفيّ، وللعيون لغتها الخاصّة وإشاراتها التي يفهما العاشق ومن خلال هذا الضّياع إرادة العاشقة أن تصل إلى الثّبات والإيمان والحكمة التي يرمز لها الجبل، وكأنّها تريد القول إنّه من خلال الحبّ وحده يتخلّص الإنسان من متاهاته وحيرته. وهذه الحالة تنازعيّة في النّفس الإنسانيّة "الثورة" ضروريّة لاستمرار الحياة، وهي طبيعة الوجود بأسره.

فحقّق المجاز فعله في هذا الصّراع النّفسيّ بين الضّياع والإيمان تعبيراً عن فكرة جماليّة خيرة تتحقق بعاطفة وجدانيّة مشتركة عند البشر "الحبّ"، بتعبير آخر إنّ الحبّ وحده من يخلّص الإنسان، وليس هناك قوة قادرة على خلاصنا من الضّياع تماثل قوة الحبّ للحياة والآخر والكون .

"يهبني دوراً جميلاً يكتب بأريجه حدثاً كونيّاً فلكيّاً وجوديّاً، تصبح أصوات الغابة ونداءآت الطبيعة وغريزة الاشتهاء "(٥)

"رائحتكَ خليط من برد الجبل ورذاذ الأمطار وحريق الاشتهاء وطلع النّخيل والعجين الخامر "(٦)

الصّور الحسيّة والأيروسيّة:

تلعب الصّورة بأشكالها جميعاً عاملاً مهّماً في السّرد الحكائيّ، وأغلب القصص والرّوايات تبدأ برسم صورة تكشف عن بطل الحكاية أو المكان الذي يتواجد فيه، وتبرز تطلّعات وأهواء الشّخوص لتمكّن الكاتب من إعطاء رؤيته أقصى مديّاتها في التّأثير على القارئ الذي يعيد تخيل النّص بوصفه صورة مرئيّة، لاسيما أنّ الصّور هي نتاج عمل الحواس، وهي تمثّل بنية النّص الأساسيّة.

"وإنّ الصّورة ليست بالضّرورة استبدال شيء بشيء آخر، أو تشبيه شيء بشيء آخر، وإنّما قد تستدعي أيّ كلمة حسيّة استجابة الأشياء "[٧]: "منذ وقعت عيناي عليك اشتهيتكَ"[٨].

والصّور تحمل دال ومدلول؛ فالاشتهاء يدلّ على اشتداد الرّغبة والنّزوع نحو الآخر، وهذه إشارة أيروسيّة نستطيع تلقيها "بما هو مدرك بالحواس بصريّة أو سمعيّة أو لمسيّة أو شميّة أو وذوقيّة، ويحرّك خيال المتلقي باستدعاء معلومات ترجع الذّاكرة، فيشي تصوره الحسي للأشياء، وإنّ الأدوات البلاغيّة من استعارة أو تشبيه أو غيرها من آليّات الصّورة "[٩]

"لا قيمة لكل رجولتك ولسيفك الرّجوليّ المثير إن لم أكن غمده الأبديّ، لا قيمة لكلماتكّ إن لم يحسن ثغرك الكرزيّ المشهي تقبيلي، لا قيمة لأنوثتي إن لم تسعدك وتفتنك وتمتصك حتى آخر قطرة من رجولتك التي أراهن عليها بكل عمري وجلال افتناني "[١٠]

هذه ثورة جسد يريد التّحرر من قيوده وكبته، ويحقق اشتهاءاته من خلال صورة بلاغيّة تلتقطها مخيلة القاري كرموز وإشارات لتحوّلها إلى صور بواسطة الحواس المتعدّدة، لنشعر بنبضها وارتعاشاتها ونداءاتها.

"ليلتها لبست ملابس بيضاء، ورششت عطراً أبيض، وحملت قلباً أبيض وانتظاراً أحمر لظى، وانتظرتك بكل أنوثتي ورغبتي وعشقي وخفقان قلبي، وارتعاشات جسدي ونداءات روحي"[١١]

" يا إلهي كم سأكون أثرى امرأة في التّاريخ البشريّ عندما تأخذني إلى صدركَ، عندما يتكسّر ثدياي على صدرك، عندما يتآلف كلّ نافر وبارز من جسدينا، فيستقرّ كلّ منها في تجويف جسد الآخر"(١٢).

استطاعت القاصة سناء الشّعلان تحويل اللّغة وشيفرتها إلى صور بصريّة وحسيّة تحوّلت بعملية تخيلة إلى لقطات مشحونة بصور أيروسيّة شبقيّة مستفزة بجمالياتها الطّيفيّة عند القارئ: "أقسم أنّكَ تعشقني كما أعشقكَ، أقسم أنّكَ في هذه اللّحظة عريّتني كما عريّتكَ، أقسم أنّكَ غارق في شهوتكَ كما أنا غارقة فيها منذ رأيتكَ"(١٣)

"أنا أعرف رائحتكَ، جسدكَ، مذاق قبلتكَ، ملامح شهوتكَ، قسمات شبقكَ، وذقت ألف مرة ماء ذكورتكَ، أنا أعرفكَ، نعم أعرفكَ. فهل تتذكّرني؟ لقد تذكّرتني، بل لقد عرفتني، ولذلك تميل نحوي، تسمعني دون الآخرين، تبسم لي دون الحاضرين، تلكزني بيدكَ على سبيل الخطأ المزعوم، تشمّ رائحتي، تحتضن أناملي، وتطبع قبلة على طلاء أظافري، وتنام بين خواتم أصابعي، وتداعب بنظراتكَ كلّ ملمتر من جسدي، تحفظ حركاتي، تقبّل جلدي، تلعق خلخال قدمي، تبتلع فمي بقبلكَ الشّهوانيّة، تسمع صوت احتراقي بكَ، وتسعد بذلك، وأنا أغور في مقعدي عارية إلاّ من الشّهوة إليكَ"(١٤).

إنّ من خلال تحليل الصّور السّرديّة ومجاز الخيال التي ابتدعها من خلال لغة صافيّة لنتاج عمل لحواس التي أضفت طابعها الحسيّ المرئيّ في إعادة تخيلها شكّلت بنية النّص الأساسيّة المشحونة برغبات صراع دفاعيّ عن الجسد بصفته حاضن لتلك الرّغبات والنّزوع نحو البوح السّرديّ لتحريرها بما هو أشبه بثورة جسد مستلب من سننه الطّبيعيّة التي وُجد عليها.

"أنا امرأة المواسم، فذقني لتعرف كيف تجتمع في امرأة واحدة بربريّة الغابات وهمجيّة الكهوف وتوحّش الجنس وعذوبة الاشتهاء وأساطير الميلاد الجديد وحكايا البعث والقرابين. تعرّ لي، فلا امرأة غيري في الكون تنتظر

توّحشكَ وعرّيكَ وجموحكَ مثلي، أنا خُلقت بعناية إلهيَة لأكون امرأتكَ التي تجمع لكَ النّساء جميعهن في لحظة مداهمة". [(١٥)]

إشراقات عشتار:

منذ الاستهلال الأوّل تضعنا القاصّة سناء الشعلان أمام تناصّ عام مع أسطورة عشتار، بمعنى أنّ ما يرد هو فعل كتابة، لكنّها تخدعنا من خلال توالي الأحداث المكتوبة بطريقة صوريّة عالية الدقة، إنّنا أمام أحداث واقعيّة، وهذا ما قام به المخيال العالي والتّكنيك للقاصة، ولعب دوراً غير مرئي، وكأنّها انّسحبت خلف النّص لتدع القارئ يعيد تخيّله بطيفه الخاصّ: " تحرضني الكتابة على على كتابة الرّجال والأحداث"[(١٦)].

إنّ أسطورة الآلهة عشتار آلهة الحبّ والجمال والجنس يحق لها أن تُعبد وتعشق وتمارس الجنس، لكن البشر ليس ذلك من حقهم، القاصّة سناء الشعلان ضمّنت هذا التّناص العام بالمعنى والإدغام خدمة للخيال، فالأسطورة تعيد إملاءاتها على الحكاية، وهذا مالا ترغب فيه القاصّة للحدّ من خيالها الجامح في رسم صورها السّردية الخاصّة بها منسوخة من روح عشتار.

وكما تصف نفسها عشتار: " أنا الأول، وإنّا الآخر – أنا البغي، وانا القديسة- أنا الزوجة، وأنا العذراء- أنا الأم، وأنا الابنة – أنا العاقر، وكُثُرٌ هم أبنائي – أنا في عرس كبير، ولم أتخذ بعلاً – أنا القابلة، ولم أُنجب أحدًا – وأنا سلوى أتعاب حَملي".

تقول بطلة القصّة التي يكمن فيها سرّ الحياة والنّماء وسمو الرّوح ورهافة الأحاسيس والطّبع والعابقة أعطافها بالعطر، ويفيض جسدها بالاحتراق الأنثويّ، ويفوح منها شذى الاشتهاء، وهذه صفات الآلهة عشتار. وهذا تبادل لأشكال وعي الآخر من خلال فضاء المعنى واضح من العلاقة للفضاء النّصي وتقاطعاته مع نصّ الآلهة عشتار المرافق للشّعراء والأدباء منذ

أن عرفنا الأساطير الأولى، ونحن نقرأ النّصوص وما حولها من خلال التّأثير والتّأثر دون أن نفقد الدّهشة والمتعة واللّذة: " أنا امرأة بامتياز، وفنانة بمهارة، وخادمة بالفطرة، وجارية بالسّليقة، وقدّيسة بالعفاف، وماجنة بالكلمة، وطاهرة بالجسد، وساديّة بالموهبة، ومؤمنة بالقلب، وكافرة بالشّك، وثائرة بالسّلوك، وداجنة بالعطف، أنا النساء كلّهنّ دفعة واحدة، قبّلني، لتقبّل نساء العالمين" (١٦).

"إنّ الصّورة التي ندركها عن طريق الحواس صورة إبهاريّو من خلال عواطف وأحاسيس، فالحواس هي الوسائل التي تغذّي ملكة التصوير والخيال، وتنتقل إليها مجتمعة أو منفردة. الصّورة بشتى مصادرها وطبائعها "

ومثلما ندبت عشتار آلهة الشّهوة والحبّ مصير عشاقها ونهاياتهم تقول بعد أن كشفت عشقهم دون انتهاك لأنّها تحب بصدق، وتستجيب لرغباتها المقدّسة تختم بطلة القصّة لكن لا أحد يذهب إلى الجحيم السفلي كما حدث مع دموزي حبيب عشتار، تبقى ضائعة في رحلتها مع سيّد الجبل لتعيدنا إلى ميتافيزقيا الضّياع من جديد:

" أهواكَ... أهواكَ بلا أمل
وعيونكَ تبسم لي
وورودكَ تغريني بشهيَات القُبل
أهواكَ ولي قلب بغرامكَ يلتهب
تدنيه فيقترب
تقصيه فيغترب
في الظلّمة يكتئب
ويهدهده التّعب
فيذوب وينسكب كالدّمع من المقل
أهواكَ، أهواكَ بلا أمل

في السّهرة أنتظر، ويطول بي السّهر

فيساءلني القمر، يا حلوة ما الخبر؟[١٧]

- يا إلهي كم إنّا ضائعة الآن ياسيّد الجبل "[١٨]

الخلاصة:

بين ثنايا هذه القصّة القصيرة أكثر ممّا استعرضناه بأضعاف من أمثلة، فهي قصة تبدأ وتنتهي باحتراقات الحبّ المترع بالرّغبات والصّور الحسيّة والأيروسيّة التي شكلت بناءها لتصنع معماراً سرديّاً متفرّداً لقصة حبّ وجنس بعيداً عن الابتذال، وهي إضافة تستحقّ الوقوف عندها طويلاً للاستمتاع بلذة النّصّ وجمالياته. كما نجحت الدّكتورة سناء الشّعلان واستطاعت أن تُظهر أنوثة المرأة من خلال استاطيقيا الصّورة الإبهاريّة ودلالاتها ورسائل الشّهوة، هي رسائل لكسر المسكوت عنه في أدبنا وحياتنا العربيّة وتعرية الكبت والإجحاف الذي بات من سمة المرأة العربيّة. ثورة وحجر في بركة ركود المجتمع العربي لتحريك مياهه الآيلة للعفن، صرخة احتجاج ضد الانتقائيّة والكراهيّة والعنصريّة الجنسيّة على أفراد المجتمع الواحد بحجج واهية لا أساس لها من المصداقيّة والعلميّة.

إنّ للمرأة نزوعها ورغباتها مثل الرجل تماماً في الحبّ والاشتهاء والإثارة وبلوغ النّشوة، وإحداهما مكمّل للآخر في ديمومة الحياة التي لولاها لانقرض الوجود الإنسانيّ على كوكبنا تماماً. كيف لنا أن نعرف المسكوت عنه وأمراضنا دون تشخيص. نحن عازفون عن فتح طرائق وتحليل رموزه لكشف بواطن الجمال والخير فيه بدلاً من تغليفه بقبح الكبت والمنع والاضطهاد من دون معرفته ودراسته وفكّ شيفراته جميعها، ومعرفة تأثيرها على النّفس البشريّة والمجتمعات وتبايناتها التي أتت من تعطيل دور المرأة أو جعلتها حاجة أو سلعة خاضعة للعرض والطلب بالقمع أو بالانفلات. وفي

عالمنا العربيّ المتفاوت بكلّ شيء يبقى "الأدب التي تنتجه المرأة المشهد العربيّ يشبه حالها وفكرها وتكوينها وظروفها" كما تقول سناء الشّعلان.

الإحالات:

١. القصّة الفائزة بالجائزة الأولى في مسابقة كتاب بلا حدود ٢٠١١ ومنشورة في مجموعة مشتركة تحمل العنوان ذاته" الضّياع في عيني رجل الجبل"، وصادرة عن منظمّة كتّاب بلا حدود/الشّرق الأوسط الثّقافيّة بالتّعاون مع مجلس الأعمال الوطنيّ العراقيّ للعام ٢٠١٢.
٢. رولان بارت: نظرية النّص مقال محمد خير البقاعي في مجلة العرب والفكر العالمي ١٩٨٨ بيروت.
٣. مقابلة مع الكاتبة سناء الشّعلان: في جريدة الشّاهد العدد١٨ بتاريخ ٢٠٠١/٧/٣١.
٤. سيرة جبرا الذّاتيّة في البئر الأولى وشارع الأميرات: خليل شكري هياس، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠.
٥. الضّياع في عيني رجل الجبل: سناء الشّعلان، ص٣.
٦. نفسه: ص١٤.
٧. البلاغة مدخل لدراسة الصّورة البيانيّة: فرونسوا مورو، ترجمة محمد والي وعائشة جرير، ط٢ دار أفريقيا الشّرق، الدّار البيضاء ٢٠٠٣.
٨. الضّياع في عيني رجل الجبل: سناء الشّعلان، ص٥.
٩. بيان الصّورة الفنيّة البيان العربيّ: كامل حسن، مطبوعات المجمع العلمي العراقي، ١٩٨٧م نسخة رقميّة.
١٠. الضّياع في عيني رجل الجبل: سناء الشّعلان، ص٥.
١١. نفسه: ص٤.
١٢. نفسه: ص٧.
١٣. نفسه: ص٨.
١٤. نفسه: ص١٠.
١٥. نفسه: ص١٢.
١٦. نفسه: ص١٥.

١٧. نفسه: ص١٥.
١٨. نفسه: ص٣.
١٩. نفسه: ص٩.
٢٠. نفسه: ص٩.

.........❖❖❖❖❖ ....

قراءة في مجموعة "الذي سرق نجمة" لسناء الشّعلان

انتصار الفكرة واقتناص الشّكل ومغامرة السّرد

د. زياد أبو لبن *

نحتفلُ اليوم بولادة منجز إبداعي للأديبة الأردنية د.سناء الشّعلان، وهو مولودها الإبداعي الرّابع عشر في إرثها القصصيّ، وهي مجموعة قصصيّة تتكوّن من أربع عشرة قصّة قصيرة، والاستثنائي في هذه المجموعة أنّ معظم قصصها - قبل أن تنشر في هذا السّفْر- قد نالت الكثير من الجوائز العالميّة والعربيّة، منها:جائزة زحمة كتاب للثقافة والنّشر الدّوليّة، وجائزة أفضل صحفي في جريدة رأي الأمّة، وجائزة صلاح هلال الأدبيّة، وجائزة مهرجان القلم الحرّ للإبداع العربيّ، وجائزة القصّة الومضة العالميّة، وجائزة منظمّة كتّاب بلا حدود، وجائزة أحمد بوزفور للقصّة القصيرة، وجائزة معبر المضيق.

وهذه المجموعة هي تمثيل حقيقيّ وناضج لتجربة الشّعلان في الكتابة القصصيّة؛ إذ أنّها تنحاز إلى اللّغة المتفرّدة التي تنتصر للمعمار اللّغوي الرّاقي الذي لا يقبل أن يتنازل عن جماله واستدعاءاته في سبيل مخاطبة المتلقّي ضمن شرائحه كاملة، بل هي تأخذ المتلقي في رحلة لغويّة خاصّة في سهوب من الجمال والانتقاء، لتصل به إلى مبتغى مغامرة الشّكل من أجل حمل الفكرة والرّسالة التي لا يمكن إلاّ أن تكتمل أو توصّف دون التّعاطي مع الثيمات الكبرى في هذه المجموعة التي تتلخّص في الحريّة والخير والجمال في أشكاله المتنوّعة التي تتضافر جميعاً لأجل الثّورة على التّعنصر والقبح والظلم والاستبداد والقسوة.

---

* أديب وناقد، ورئيس رابطة الكتاب الأردنيين.

هذه المجموعة تملك لساناً لا يعرف الخوف أو الازدجار أو التّراجع، ويصمّم على أن يتصدّى للظلّم والظّالمين، ليكون خصمهم الذي لا يعرف مهادنة، هي صوت الثّورة والرّفض والإصرار على الحياة والعدالة والكرامة، هي إعلاء لقيم الجمال في كلّ مكان وزمان، هي تلك الكلمات التي لا نقولها جهراً إلاّ نادراً، في حين نهمس بها سرّاً لأنفسنا في كلّ لحظة.

وتمثّلاً لهذه الكلمات والأفكار والقيم فقد عزفت المجموعة على أكثر من وتر شكليّ، فزاوجت بين الشّكل التّقليديّ والحداثيّ، واستعارت أشكالاً قصصيّة تراثيّة متوالدة، واستسلمت أكثر من مرّة للتّجريب في تكوين معمار الشّكل، وقفزت بين فضاءات مختلفة، واستدعت أنماطاً سرديّة متداخلة لتجهر بما تريد أن تقوله بكلّ صدق وصراحة.

ومن يطّلع على منجز الشّعلان القصصيّ، ويعرف شخصيتها عن قرب، يدرك أنّ هذه المجموعة هي من روحها وطباعها ومراسها الصّعب، كما هي من فكرها، فهي انتصار لفكرة الشّجاعة والإفصاح والاعتراف، وتجريم الفاسدين دون خوف أو مواربة، هي الوجه الإبداعيّ لسناء الشّعلان الإنسانة حيث الإيمان بالنّفس، والإصرار على التّحدي، والانتصار للذّات والكرامة والحقوق على الرّغم من التّحديات والانكسارات والمؤامرات، ولذلك تعلّمنا هذه المجموعة أن نقول "لا" بملء أفواهنا للظّلم والاستلاب والاستبداد والمفسدين واللّصوص وصانعي القبح ومحاربي قيم الجمال والحق والعدالة.

وهذه الفكرة التي تسيطر على هذه المجموعة هي من تقودنا في دروب سردها، وبغير الاهتداء بقبسها لا يمكن أن نجيد أن نفكّ رموز هذه المجموعة، لنقترب من دلالاتها ومبتغاها؛ وعندما نقرأ تعويذة هذه الكلمة نجد أنفسنا قد أصبحنا قادرين على الانعتاق في فضاءات هذه المجموعة لنطوف في عوالم مختلفة تعيش جميعها حالة التّجريم للاستلاب؛ فنصرخ محتجين ضدّ الحاكم الجائر الذي أعدم الإسكافيّ المسكين بجريرة كذبة صغيرة كذبها

على خطيبته، فزعم أنّه سرق لها نجمة ليهديها لها في حفل زفافهما، فما كان من الحاكم الظّالم إلاّ أن استغلّ هذه الكذبة كي يحمّل هذا الرّجل البريء الضّعيف أوزار جرائمه وجرائم حاشيته كي يحوّل نقمة الجماهير المستلبة والمسلوبة إلى وجهة غير حقيقيّة، وينجو وشاكلته من المجرمين المفسدين من تحمّل جرائر أعمالهم الشّريرة.

وسناء الشّعلان إن كانت تحفزّنا على الثّورة على الاستبداد والذّل، إلاّ أنّها تلتزم بخطّها السّاخر الذي ينيم السّخرية في سرير المفارقة حيث تحاصرنا بأحداث قائمة على المفارقة، فننفجر ضاحكين من غرابة ما نرقبه في السّرد من أحداث، ثم لا نلبث أن نجد أنفسنا في مواجهة وجة أسود كئيب اسمه الحزن والواقع المرير، فيختفي الضّحك، ويولد المرار من رحم واقع يجلد الإنسان، ويدوس على كرامته، ويكسر أحلامه، ويصادر حقوقه، فيدفعنا من جديد إلى أن نصرخ "لا" مراراً وتكراراً، وننضمّ إلى شخوص قصصها الذين يعيشون حيوات متناقضة، ويكابدون الألم، ويتنصرون لأحلامهم.

ومن هذا المنطلق نصرخ في قصّة "منامات السّهاد" مع الشّعب ضدّ السّلطة المتعنّتة الظّالمة التي تضلّل الشّعوب، ونتمرّد مع بطلة قصّة "حيث البحر لا يصليّ"، ونرفض الانصياع لعادات مجتمعيّة تقمع حرّياتنا وذواتنا، وننتصر للحبّ الذي يُقابل صدفة هناك في الجبال حيث التّمرّد والرّجال الأشواس ونشوة العشق، فنعيش تفاصيل الهوى والبوح في قصّة" الضّياع في عيني رجل الجيل"، ونتمرّد على سطوة المخدّرات في قصّة "الاستغوار في الجحيم"، وننتصر لجمال السّرد وسحر الكلمات وحريّة اختيار الشّريك في قصّة"جريمة كتابة"، ونعاين مثالب النّفاق الاجتماعيّ في قصّة "سحر وداد"، وندخل عوالم الصّوفيّة وطقوس الجسد في قصّة "راقصة الطّاغيّة"، ونصفّق لبطل قصّة " أبو دوح"، ونطبع قبلة محبّة على جبين بطلة قصّة "غالية سيّدة الحكايا"؛لأنّهما رمزين من رموز برّ الوالدين إذ ينخرطان في أجمل قصص

الرّحمة والمحبّة والعرفان التي تنسجها روابط الأمومة والبنّوة، كما نعيش في قصّة "العيون التي ترى" تفاصيل الأخوّة الصّادقة التي تنتصر على عقبات الإعاقة والقيود الاجتماعيّة التي تسجن الإنسانيّة خلف أسوار عالية من الخجل والخوف والنكوص، وفي قصّتي " حدث في مكان ما" و"يوميّات إنسان مهزوم" نعاين أزمة النّفس الإنسانيّة في إزاء تجليّات الضّعف والهزيمة، وهي ترسم لنا خارطة الفشل والإفلاس الإنسانيّ كي نستطيع أن نبتعد عن جغرافيتها، ونعدم الدّروب إليها، وننساق نحو شاهق السّعادة والأمل، وننبذ مخاوفنا جانباً لنعيش تجربة النّضال ضدّ كلّ ما يأسرنا، ويسرقنا منّا، ويقدّمنا أسرى لغيرنا.

سناء الشّعلان تكتب بفكرها الواعي لأزمة الإنسان قبل أن تنساق لمشاعرها، وتنطلق من طبيعتها عندما تفكّر بالمتلقّي، فتكون في أصدق لحظاتها منه، هي تريده أن يعيش تجربة الحياة حيث الانتصار للجمال والحريّة، وهي كافرة بامتياز بكلّ قهر وظلم وتجنّي، ومستسلمة لعشقها للجمال والفرح، وتبغي الحريّة للإنسان بغضّ النّظر عن عرقه أو دينه أوجنسه أو معتقداته، ولذلك نجد قصصها في هذه المجموعة تنأى عن تحديد زمان أو مكان للأحداث، بل أنّ الشخصيّات في الغالب تلعب أدوارها القصصيّة دون تعين أسمائها أو تحديد أوطانها والتّعريف بهويتها؛ لأنّ الشّعلان تريد أن تعمّم التّجربة والدّرس والفكرة في هذه المجموعة القصصيّة، ولا تريد أن تقصرها وتحبسها على أماكن أو أزمان أو شخوص بعينها. هي باختصار تكتب لمشروعها الإنسانيّ الكبير الخارج عن حدود الإقليميّة أو الذّاتيّة، وإن كانت تنطلق منها لحمل رسالتها الإنسانيّة الكبرى، وهي التّمرّد والنّضال لأجل حياة إنسانيّة شريفة عادلة.

وهي تصمّم على تعميم التّجربة الإنسانيّة وتعويمها، وعدم تخصيصها، وهي من تقول في إحدى قصص هذه المجموعة القصصيّة: "**تتشابهُ**

تفاصيل النّاس المهزومين في هذا الكوكب، حتى لا تغدو هناك أيّ أهمية للأسماء أو الأزمان أو الأماكن؛ فالحدث والمصير هما البطلان"[1]. حتى عندما تتكلّم عن ذاتها تتنكّر لها، وتنكر أنّ اسمها "سناء"، وتسميّ نفسها" سونا"، كي تدخلنا إلى العوالم الإنسانيّة الرّحبة عبر تجربتها الخاصّة التي تقدّمها على استحياء في قصّة "تقاسيم" التي أزعم أنّها سيرة ذاتيّة لها، وليست مجرّد سرد خياليّ، وإن قدّمتها بشكل سرديّ خرافيٍّ يجمع بين الحقائق والتّخيلات التي تجمع بين التّهويم والتّهويل والإلغاز والتّعميّة، ومن هذه القصّة بالتّحديد نستطيع أن ننطلق في سبر أغوار الفكرة، ورصد جماليّات السّرد، والانسياح في حيوات مفترضة في إزاء حيوات مقهورة مسحوقة مضطهدة.

وهذه القصّة بالتّحديد تمثّل مركزيّة لعبة الشّكل في هذه المجموعة؛ فإن كانت هذه القصّة هي جسم سرديّ واحد ينتظم في حكاية الطّفلة "سونا" التي اكتشفت موهبتها في الكتابة، وشرعت تفهم الكون والحياة من منطلق هذه الموهبة، إلاّ أنّ هذه القصّة تُقدّم بطريقة السّرد المتوالد الذي يخرج من رحم القصّة الأم ليقودنا في قصص صغيرة متوالدة، ثم يعود بنا إلى القصّة الأساس لنرى بطلة القصّة، وهي سناء الشعلان دون شكّ تجسّد حياتها وفكرها ومسيرة قلمها في قولها:"الحياة هزيمة كبرى، وهذه الحكاية الأولى في عُرفها، وكي تنتصر على الهزائم لا تنقطع تكتب الحكايا، من الهزيمة صنعت أطواق النّجاة، ومن الموت صنعت بشراً لا يموتون، وفي الفقد زرعت أطرافاً لا تُبتر، وأعضاء لا تعطب، ووهبتها للمحرومين والمنكوبين بعد أن نبتت أحلاماً وفرصاً جديدة، ومن سنابل الجوع صنعت بطوناً لا تعرف الخواء، ومن عناقيد الحرمان جدّلت جدائل الألفة والسّكينة والحبور.هي لا تملك غير الحكاية، تهبها مجاناً لكلّ سائل أو حزين أو باحث عن طريق، تزرعها تحت مخدّتها، وتنام بعد أن

[1] . شعلان سناء، **الذي سرق نجمة**، الأردن: دار أمواج للنشر والطّباعة والتوزيع، ط١، ٢٠١٦، ص: ١٣٣

تتعوّذ بها من الشّر كلّه الذي لا يمكن أن يمسّ امرأة تتمترس خلف فضيلة الحكاية!"[٢].

وهذه المقولة هي ذاتها التي تنفث الحياة في هذه المجموعة القصصيّة، وتستدعي الخرافيّ والأسطوريّ والشّعبيّ والاستشرافيّ، وتجوب عوالم مفترضة، وتعيش تجارب واقعيّة وفنتازيّة، ثم تقف بنا أمام أنفسنا، لتقول لنا بحزم: انتصروا لأنفسكم ولوجودكم ولكرامتم.

كما أنّ هذه القصّة تمثّل كذلك شبكة البناء اللّغويّ في هذه المجموعة؛ إذ هي ترسم معمار اللّغة، وتتخيّر أجمل الألفاظ، وتعدّ اللّغة بطلاً لا أداة، وبذلك تتعلّم "سونا" اللّغة العربيّة وفق أصولها، وتجعل التّعامل معها هي قضيتها الكبرى، وتدخل معها في تجربة سيريّة مدهشة لتعلّمها ومجاورتها وتطويعها، لتعيش معها وبها تجربة حبّ غريبة تمثّلها في قولها:"الطّفلة الصّغيرة تحبّ الكلمة بتجلياتها جميعها، تحبّها مكتوبة بشكل حرفيّ، أو مغنّاة بشكل صوتيّ، أو مرسومة على لوحة، هي تجيد الرّسم كثيراً، وعندما تعيها الكلمات، ترسمها تفاصيل على ملامح وجوه من ترسمهم.تتجادل والدتها وزوجة خالها كثيراً في مضمار التّخمينات لمستقبلها، الأم تراها رسّامة شهيرة، وزوجة الخال تراها روائيّة مجيدة، وهي تبحث عن مبراة لقلمها، ولا تأبه بهذا الجدال المكرور"[٣].

وهذه البناء اللّغويّ الذي يكون قضيّة ومحور حدث في هذه القصّة، يتمدّد ليصبح هويّة وسمة في قصص هذه المجموعة، لتكون اللّغة بطلاً لا حاملاً أو ناقلاً، وتغدو هدفاً وانتصاراً، لا أداة وطريقة؛ فالدّرب الطّويل الشّاق المُعنّى في هذه المجموعة لا يسرق الشّعلان من افتتانها باللّغة، بل يكرّس هذا الافتتان في تشكيلات لغويّة تقدّم تمرّداً على السّائد، وتعمّق بصمة اللّغة عندها.

---

[٢]. المصدر السابق، ص: ١٠٩

[٣]. المصدر السابق، ص: ١٠٧

ومن أهم ملامح هذه اللّغة في هذه المجموعة أنّها تستدعي الأنساق التّراثيّة لاسيما النّقليّة منها، مثل أنساق العنعنة والإسناد والتّوثيق لأجل أن تعمّق في المتلقّي أثر الاستيهام في اللّعبة السّرديّة، فنجد الشّعلان ترفع نصوصها إلى أسانيد وهميّة تعمّق لعبتي السّخرية والمفارقة: "ورد في أسفار المجرّبين والصّالحين المهزومين:"النّوم باب من أبواب البركة المستجلبة، وهو مندوب مُستحبّ عند الخاصّة والعامّة، والاستيقاظ باب من أبواب المنقصة- والمعاذ بالله- وهو مكروه، وفي بعض الأسانيد هو حرام لا خلاف في حرمته. والمستبدّون أعلم"[٤]. كما تبدأ بعض القصص بجمل مصنوعة توحي بأنّها أمثال أو عبر أو حكم شائعة، ولكنّها في حقيقة الحال جمل من صنيعة الكاتبة للسّخرية والتندّر، وهي تعدّ عتبة حقيقيّة للدّخول إلى النّص"أفلح من نام، وتعس من استيقظ"، فضلاً عن افتتاح بعض القصص بفواتح سرديّة تشبه ما هو شائع في قصص الحكايات الشّعبيّة وألف ليلة وليلة، مثل:" سهد السّلطان ثم نام، فرأى في المنام ياسادة ياكرام فيما يرى النّائم..."[٥].

وهناك تطعيم بالمتون الشّعريّة الحديثة، وهي تستثمر لاستدعاء ظلالها النّفسيّة والجماليّة والتأثيريّة لاسيما فيما يخصّ قصص الحبّ، وهذا نراه بائناً في قصّة "الضّياع في عيني رجل الجبل"، حيث تحضر مقطوعتان شعريتان، لتجسدان الحالة الشّعوريّة لبطلة القصة التي تخاطب حبيبها قائلة:"

سمعتني أشدو لكَ قائلة:
لا تنتقد خجلي الشّديد؛ فإنّني بسيطة جداً، وأنت خبير
يا سيّد الكلمات، هبني فرصة حتى يذاكر درسَهُ العصفورُ
خذني بكلّ بساطتي وطفولتي، أنا لم أزل أخطو وأنت تطير

[٤]. المصدر السابق، ص: ١٥
[٥]. المصدر السابق، ص:١٥.

من أين تأتي بالفصاحة كلّها؟ وأنا يتوه على فمي التّعبير!
أنا في الهوى لا حول لي ولا قوة؛ إنّ المحبّ بطبعه مكسور
يا هادئ الأعصاب إنّكَ ثابت، وأنا على ذاتي أدور
الأرض تحتي دائماً محروقة، والأرض تحتكَ مخمل وحرير
فرق كبير بيننا يا سيّدي؛ فأنا محافظة، وأنت جسور،
وأنا مقيّدة وأنت تطير، وأنا مجهولة جداً، وأنت شهير
لا تنتقد خجلي الشّديد"[٦].

وتُختم القصّة ذاتها بالقفلة الشّعريّة الغنائيّة المنفولة على لسان المطربة فيروز:

" أهواكَ...أهواكَ بلا أمل
وعيونكَ تبسم لي
وورودكَ تغريني بشهيّات القُبل
أهواكَ ولي قلب بغرامكَ يلتهب
تدنيه فيقترب
تقصيه فيغترب
في الظّلمة يكتئب
ويهدهده التّعب
فيذوب وينسكب كالدّمع من المقل
أهواك، أهواكَ بلا أمل
في السّهرة أنتظر، ويطول بي السّهر
فيساءلني القمر، يا حلوة ما الخبر؟
فأجيبه والقلب قد تيّمه الحبّ: يا بدر أنا السّبب؛ أحببتُ بلا أمل!!!"[٧].

---

[٦]. المصدر السابق، ص: ٥٣.
[٧]. المصدر السابق، ص: ٥٧

وهناك تجريب واضح في استدعاء مستويات مختلفة من اللّغة، فتبرز لغة السّحرة وتمتماها وتهويماتها في قصّة" سحر وداد"، في حين نجد لغة الصّوفيّة وشحطاتهم واضحة في قصّة "راقصة الطّاغية" التي تنقل الحبّ من مستواه الاعتياديّ إلى مستوى صوفيّ افتتاني يحلّ الحبّ في نفس العاشق مكان أولوياته وإدراكاته وشعورياته جميعها :"برزت الرّاقصة كحصان بريّ مكبّل في حلبة كبيرة قبالة عرش الطّاغية الخالي منه حيث يترامى حوله الحضور والأخلاء والضّيوف ورجال دولته الجبليون الأشدّاء، الموسيقى بدأت تتنزّى في أذنيها، وحمّاها بدأت تدبّ في أوصالها، وبدأ يغشاها ما يغشاها من جلال وهي تترنّح في رذاذ اللّحن بخدر موصول برعشة سرعان ما تستولي على جسدها، وتغلق عليها حواسها، وتنقلها إلى عالم نورانيّ دافئ يداعب كلّ ذرة من جسدها، ويدفعها إلى انخراط كامل في حركات لا تعرف خبوّاً أو فتوراً"[٨].

وبعد؛

هذه هي سناء الشّعلان، وهذه هي مجموعة" الذي سرق نجمة" التي أعدّها رشفة سرديّة جريئة ومختلفة في سبيل تكوين تصوّر ناضج وعمليّ عن سلوك دروب الإنسانيّة المنجزة الرّاقية المتعاظمة على الضّعف، الرّافضة للهزيمة والاستلاب، التي تعرف تماماً حقوقها، وتصمّم على التّمسك بها، وترفض أيّ مزاودات أو إكراهات أو ضغوط.

من يرد أن يرقى إلى نفسه، ويعتزّ بوجوده عليه أن يقرأ مجموعة "الذي سرق نجمة" ليبحث عن نفسه المفقودة فيها، فيخلّصها من عذاباتها، ويرهن لها بعض الفرح والأمل المنشود، ويغدو يداعب حكايات الشّعلان التي تتلخّص حكايتها في: "الحكاية تريد أن تهرب من التّسكع، وأن تركن إلى الخلود، جرّبت أن تسكن السّماء؛ فغدت إيماناً ودعاء وفضيلة، فأصابها الملل من ذلك عندما اشتهت الخطيئة، رحلت إلى الجسد والشّهوة، فأنهكتها لعبتا الجوع

[٨]. المصدر السابق، ص: ٨٤

والإشباع اللّتان لا ترتويان، صادقت القلوب فأحرقها الوجد، طاردت العقل فأعياها المنطق، صادقت القوة والمال والجاه فخذلتها السّعادة، تنسّكت في الجبال فهزمتها شهوة حلمها الكبير في الخلود، ثارت على نفسها، وانضمّت إلى صفوف الثّوار في كلّ مكان، وحالفت الرّفض أينما حلّ في أنفس الشّرفاء، فأصبحت حكاية البشر الباحثين عن العدل، سطّرت فيها قصص من نذروا أنفسهم للنّور والحقيقة، نسيت حلمها البائد بالخلود، وبات حلمها أن تصبح حكاية كلّ من سُرقت حكايته، وكذلك كان"[٩].

.... ❖❖❖❖❖ ....

[٩] . المصدر السابق، ص: ١٢٩

كسر أفق التوقع في قصص سناء الشعلان: مجموعة "الهروب إلى آخر الدنيا" أنموذجاً

د. غنام محمد خضر *

تجتهد هذه الدراسة لمعالجة تقنية كسر أفق التوقع في "مجموعة الهروب إلى آخر الدنيا" للقاصة الأردنية سناء شعلان، وكما هو معلوم لدى القارئ، أن لمفهوم كسر أفق التوقع جذوراً قديمة تعود إلى النقد العربي القديم، لكن هذا المصطلح شاع في الدراسات النقدية الحديثة التي ارتبطت بنظرية التلقي التي اتخذت من القارئ محوراً رئيساً في دراسة النص الأدبي والدراسات النقدية الحديثة، فاختلفت النظرة القديمة التي تتخذ من القارئ مستهلكاً للنص، وسادت بفعل هذه النظرية مفاهيم جديدة تتخذ من القارئ منتجاً للنص أو متفاعلاً مع النص وإنهاء سلطة النص على القارئ وأصبح للقارئ سلطة على النص أيضاً، إذ يعمل القارئ على الدخول إلى عمق النص وفك شفرته وبفعل هذه الرؤية " ظهرت بعض المسميات منها: المفاجأة والتوقع والانتظار الخائب أو المحيط، والانحراف، والصدمة والفجوة والفراغ والتوتر ومسافة التوتر وأفق التوقع، وكل هذه العناصر ترتبط ارتباطاً وثيقاً بمشاركة القارئ في استخراج خبايا النص والوقوف عند المدهش والمثير فيه، ولذلك لم يعد دوره مقتصراً على ملامسة سطح النص وإنما غدا دوره كامناً في الكشف عن أعماق النص بشكل يجد تفاعلاً خلاقاً بين النص والقارئ"(١)، وظهرت تسميات عديدة لمصطلح أفق التوقع منها ((الأفق الأدبي))(٢)، و((أفق الانتظار))(٣)، وغيرها من المصطلحات.

---

* كلية التربية / جامعة تكريت / العراق.

ومفهوم أفق التوقع "لا يتعامل مع جزيئات في النص الأدبي فقط، وإنما قد يشتمل النص كله فيما إذا كان منسجماً مع أفق توقع القارئ أم لا"(٤)، من هنا نستطيع القول بأن العمل الأدبي يضع القارئ أمام اختبار تجربته الجمالية، إذ قد يتطابق أفق توقع القارئ مع النص الأدبي فيحصل انسجام، وربما لا يكون هناك أي تطابق أو انسجام، وعدم التطابق هذا يسمى عند ياوس بالمسافة الجمالية.

قامت معظم قصص سناء الشعلان القصيرة على هذه التقنية وتمركزت بشكل واضح وجلي لتجعل القارئ يعيش لحظة الإدهاش الحقيقية عندما تفاجئه الشعلان بانعطافة على مستوى الأحداث فتكسر أفق التوقع عنده وتجعل من الأحداث تسير بشكل مغاير عمّا كانت عليه، وكسر أفق التوقع يرتبط بالحالة الشعورية للمتلقي من طرف وبالقصة أو فكرة النص من طرف آخر، وأحياناً يخرج عنصر المفاجأة ليشير أو يفتح التأويلات أمام المتلقي، أو يعطي لحظة تنوير، وهذه اللحظة تكون مرتبطة أيضاً بطرفين أحدهما المتلقي والآخر القصة أو الفكر.

والبحث سوف يتعامل مع الوظيفة الجمالية لكسر أفق التوقع في نصوص سناء الشعلان القصصية وما يطرأ على المكان والشخصية من قيم جمالية، تغير في المستويات البنائية والقيم الجمالية.

بناء المكان:

تعني الوظيفة الجمالية ما يطرأ على المكان من تغيرات تتسبب في إعادة تشكيله من جديد، إذ يتشكل لنا في بدايات القصة مكاناً معيناً يستمر هذا المكان مهيمناً بشكل أساس حتى اللحظة التي يحدث فيها كسر أفق التوقع، إذ نلحظ أن المكان يتغير ويعاد تشكيله بطريقة جديدة مغايرة عمّا كان عليه فهذه الإعادة في التشكيل تحدث إضافة جمالية في العمل القصصي ففي قصة (دعوة للحب والحياة) ترسم لنا القاصة مكاناً بائساً رتيباً قديماً.

((منامة النوم خاصته ما تزال معلقة على المشجب حيث اعتاد أن يعلقها في كل ليلة، بضعاً من شعرات رأسه الذي كان يربيه ليسترسل حتى ظهره لا تزال عالقة في مشطه بعد آخره مرّة مشط بها قبل أن يسقط شعره الذي أحبّه وهو يستسلم بانكسار للعلاج الكيميائي والنووي الذي تعرض له طويلاً))(٥).

من خلال هذا الوصف لمحتويات المكان نتعرف على المكان وهو البيت الذي كان يسكنه الزوج الذي توفى بسبب تعرضه لمرض خبيث، وهذا الوصف يجعلنا نشعر بأن آثار الزوج ما زالت باقية كما تركها في بيته دون أن تحاول زوجته تغييرها ظناً منها بأنها تحافظ على حبها له.

فالمكان يعكس لنا الحالة المأساوية المتردية الذي وصلت إليها هذه الزوجة، وهي تقف خلف ركام الذكريات، فكل شيء في البيت يحمل ذكرى لأيام مضت، وما إن تغيرت مسار الأحداث بعد كسر أفق التوقع الذي حصل في القصة والمتمثل بلقائها بالصحفي والذي أعطاها درساً في الحياة وجعلها تغيّر من تعاطيها للأمور التي حولها. وبعد عودتها من لقاء ذلك الصحفي شعرت بأنها بحاجة إلى تغيير ما يحيط بها من أشياء.

((كذلك هي في حاجة لتغيير أثاث المنزل الكسير الغارق في الحزن الذي طالعت صورته منعكسة في المرآة...))(٦)، وبذلك أعادت لنا القاصة تشكيل المكان على وفق رؤية جمالية فشعور بطلة القصة بالمكان أصبح مختلفاً، ولهذا أرادت تغييره، وهذا التغيير في المكان لم يكن ليحصل لولا اللحظة الحاسمة التي بنيت عليها القصة المتمثلة بنقطة التحول في النص بطريقة مفاجئة كسرت بها أفق التوقع عند المتلقي.

وبعد تغيّر المكان أصبح حجم التأويل أكبر حتى أصبح المكان ذا شكل معين وتأسيس خاص، ويأتي هذا الوصف الدقيق للمكان معبّرا وموضحاً لما آلت إليه الزوجة بعد أن هجم المرض على زوجها ولم يتركه حتى غادر الحياة. فالمكان أصبح معلوماً للمتلقي.

واتصف المكان بالجمود والاستقرار والثبات وكل هذه الأشياء تجعل من الحياة معطلة، فانعكست رتابة الحياة على الشخصية فلم يسُده إلا الحزن والانغلاق، والمتلقي للنص يسلط زاوية نظره لقضية واحدة وهي نهاية البطلة المأساوية بعد أن أحاطها المكان من كل الجهات، إحاطة مؤلمة باعثة للقلق.

وتستمر هذه الأحداث بشكل سلس ومعتدل حتى يشعر القارئ إنه أمام حادثة مأساوية قد تصل لها بطلة القصة، فتوقع القارئ جاء من جملة الأشياء التي تشكلت في النص، لكن القاصة عملت على إحداث مفاجأة في النص من خلال ما تحدثه من انعطافة تثير لدى القارئ عنصر اللامتوقع فيحدث كسر في أفق توقعه.

((.... سمعت أنك محتجة على مقالتي الأخيرة! شعرت بان كلماته قد ألجمتها، وتلعثمت وهي تقول: أنا عندي بعض الاحتجاج؟"

ابتسم وقال: احتجاج على المقالة أم على دعوة للحب والحياة؟

قالت بمرارة: احتاج على الموت، وعلى الدعوة لنسيان من أحببنا، والاستمرار في الحياة، وكأن شيئاً لم يكن"

صمت الصحفي المسجى في فراشه، ثم ابتسم بمرارة، وقال لها: أشعر بالحر، هل يمكنك أن تساعديني بإزاحة هذا الغطاء عن جسدي؟" لم تكن تتوقع أن ينحرف الحديث إلى طلب خدمة غريبة كهذه، لكنها وجدت نفسها ملزمة بالاستجابة لطلبه، أزاحت الغطاء دون مبالاة، فبرز جسد الصحفي، جذع صغير منكمش بلا أطراف بل برأس يتوسطه فم لا تفارقه ابتسامة سلام وجزعت مما رأت، وأفلتت منها صرخة لم تستطع أن تكتمها، جحظت عيناها، وقالت كمن يطارد كابوساً: مستحيل..... ماهذا؟

اتسعت ابتسامة الصحفي، وقال وفي عينيه حنان يكفي لينبت يدين، وليحتوي خوفها وحزنها وإشفاقها: "كنت في رحلة شهر العسل مع المرأة التي اخترتها دون نساء الأرض، تعرضت لحادث رهيب، فقدت أطرافي فيه، أصبحت

عالةً عليها وعلى حبنا، لم أعد قادراً على إسعاد أي امرأة، بتُّ في حاجة فقط إلى ممرضة، فطلقتها، ووهبتها شطر ما أملك، تمنيت لها السعادة من كل قلبي، وارتحت عندما وجدتها مع غيري...ومع ذلك ما أزال أدعو إلى الحب والحياة، ألست جديراً بحمل لواء هذه الدعوة؟"(٧).

بعد هذه المفاجأة التي حصلت على مستوى الأحداث، نلحظ أن هناك أشياءً قد تغيرت في رسم المكان وبنائه، فإعادة تشكيل المكان جاءت بعد عملية كسر أفق المتوقع، فاللامتوقع هنا أسهم في إحداث الدهشة والمفاجأة لدى القارئ وجعله يتأمل النص جيداً ويقارن بين دلالات المكان السابقة واللاحقة، إذن من الملاحظ أن القارئ لم ينتبه للمكان المرسوم في أول القصة كونه من الأمكنة المتوقعة فكل ما يحيط بالمكان من بؤس وحزن أمر متوقع لدى القارئ، لكن أن يتحول المكان بلحظة واحدة إلى الفرح والسعادة هذا ما لم يتوقعه القارئ فأثار عنده تصادماً ((مع تركيب أو عبارة أو فكرة أو وزن أو فضاء نصي لا يتطابق مع معرفته الأولية))(٨).

بناء الشخصية:

كما هو معلوم أنّ الشخصيات في العمل الإبداعي تتنوع وتتعدد على وفق منطلقات فكرية وجمالية يقوم عليها النص، وفي قصص سناء الشعلان تتنوع الشخصيات فهناك شخصيات ذات مرجعيات مختلفة واقعية ومتخيلة، وأخرى ذات أبعاد أسطورية ورمزية اجتماعية وتتكون هذه الشخصيات من خلال الأحداث التي تحيط بها.

ففي قصة ((دعوة للحب والحياة)) نلاحظ أن الشعلان قامت ببناء الشخصيات في هذه القصة بناءً تراتبياً فالشخصية تكون ذات صبغة محددة ثم تجعلها تتفاعل مع الأحداث وتتغيّر بحسب مقتضيات الأحداث، لكن الشعلان جعلت التغيّر يكون عن طريق كسر أفق التوقع، إذ أن القاصة تقوم ببناء الشخصية القصصية مرة أخرى وبشكل مغاير حتى تأخذ هذه التقنية (كسر

أفق التوقع) بعداً جمالياً فالبناء يكون مصحوباً بالأفكار والمواقف التي تتبناها الشخصيات وكيفية التحول الذي يحدث في سلوك الشخصية.

وبناء الشخصية يتغير بسبب حدوث اللامتوقع على مستوى الأحداث التي تسهم في إعادة بناء الشخصية، فالمسافة الجمالية التي تتركها القاصة في بناء القصة تجعل المتلقي يركز على أشياء متوقعة لكنها لا تسهم في تغيير بناء الشخصية، ثم تُفاجيء المتلقي (القارئ) بحدث لا متوقع يعيد ترتيب وبناء الشخصية بشكل جديد ومتفاعل مع الأحداث الجديدة التي طرأت على القصة (الأحداث).

تعيد الشعلان بناء الشخصية البطلة في قصة (دعوة للحب والحياة) بشكل جمالي، وهذه الإعادة حصلت بعد لحظة كسر أفق التوقع التي طرأت على أحداث القصة، فبعد أن كانت امرأة غارقة في حزنها ووفائها لزوجها المتوفى تصبح بلحظة واحدة امرأة عاشقة تحب الحياة، فهذا الاختلاف في توجهات الشخصية جاءت بفعل عامل اللامتوقع الذي أعطى بدوره أبعاداً جديدة وقابلة للتغيير والتأويل، فالمتلقي كان متوقعاً نهاية مأساوية لهذه البطلة ولكنه يفاجأ بحدوث أشياء غير متوقعة، فالبناء الجديد للشخصية جاء بطريقة جمالية، فالبطلة أصبحت متفائلة بمستقبل مشرق وبحب جديد قادر على إعطائها السعادة فالبناء أصبح شكلاً ومضموناً عن ناحية الشكل.

((ووصلتْ إلى البيت متأخرة ومتعبة، لم تمارس طقوس دخول المنزل التي اعتادتها مع زوجها الراحل، لأنها أيقنت أنّه رحل دون عودة، وقد آن أوان توديعه، وقدّرت أنها في حاجة إلى تغيير تسريحة شعرها، وتغيير لونه))(٩).

فإذا تفحصنا ما جاء في هذا المقطع نجده يحمل دلالات وإشارات على تغيير نمط هذه الشخصية، فدخولها إلى البيت تغيّر، ثم كلمة (أيقنت) وما تحمله من وثوقية لليقين الذي أصبحت عليه وكأنها كانت في شك وهذا يدل أيضاً على التغيّر الحاصل في بناء الشخصية، ويختتم النص في (تغيير

تسريحة شعرها، وتغيير لونه) وهذا التغيير في الشكل انعكس على المضمون فبدأت تتصرف على وفق الرؤية الجديدة التي حدثت بفعل اللامتوقع الذي أحدث مفاجأة على مستوى الأحداث، وبناء الشخصية الجديد اكتسب صفة جمالية، لأنه أعاد تشكيل النص تشكيلاً جوهرياً حمل في طياته أبعاداً تفسيرية وتأويلية ذات معانٍ عميقة فالحب هو العيش بسعادة، والوفاء هو الكرامة والنبل، والحياة أكبر مما يتعرض له الإنسان، أمّا على مستوى المضمون فنلحظه من خلال تصرفات الشخصية وأفعالها ((فتحت دليل الهاتف، وأدارت قرص الهاتف، وانتظرت لحظات، ثم جاء صوت مديرها الوسيم الأسمر، قالت له: ((أنا لن أحضر غداً إلى العمل)).

قال باهتمام: ((خير إن شاء الله)).

قالت بابتسامة ودلال: ((أحتاج بعض الوقت كي أهيأ نفسي لحفل الزفاف)).

قال بوجوم: ((زواج من؟))

قالت بمشاكسة وضحكة رنانة: ((حفل زفافنا.....))(١٠).

فأفعال الشخصية تغيرت وأصبحت مؤمنة بحياة جديدة بعد أن كانت تعيش خلف ركام من الذكريات القاسية تحت عنوان كبير اسمه وفاء؟! لكن ما حصل من حدث غير متوقع على مستوى القصة أسهم في بناء القصة بناءً جديداً على المستويين الشكلي والمضموني، الأمر الذي حقق غاية جمالية أحدثها التفاعل الحاصل ما بين النص والقارئ؛ لأن في هذه القصة العلاقة كانت موجهة من طرفين.

وفي قصة ((لحظة عشق)) نلتقي بطل القصة الرجل الملحد الذي لا يؤمن إلا بالأشياء المحسوسة وكان يسخر من مسألة الحب ولا يؤمن به حتى أصدر كتاباً في الإلحاد مقدمته عبارة ((أين هما الله والحب))(١١)، فبقي هذا الرجل ضمن هذه التوجهات حتى زحف المرض إلى قرنيتي عينيه، واستمر

بنهجه في الإلحاد وعدم الإيمان لا بالله ولا بالحب، وبعد أن أصبحت حياته مظلمة أحس بحاجة إلى اللجوء إلى قوة عظيمة اسمها الله، ثم جاء موعد العملية عندما تبرعت فتاة بقرنيتي عينيها لحساب المستشفى الذي يرقد فيه قبل انتحارها وأجرى العملية وعادت النور إلى عينيه، ثم قرر زيارة أهل الفتاة التي انتحرت وما أن دخل غرفتها

((شعر بروح غريبة تستحوذ على إرادته وحواسه وهو يجلس في غرفة الشابة المنتحرة، كانت غرفة هادئة، يغلب اللون الوردي على محتوياتها، جلس على كرسيّ مكتبتها، كانت رسالة انتحارها ما تزال على المكتب، جلست والدتها المكسورة بأحزانها على طرف سريرها المرتّب إلى جانب طاقة الزهور التي جاءت مع الضيف الملحد قالت الأم كاسفة دامعة: ((كانت رقيقة كبسمة، كلها حياة وحب وتفاؤل، كانت مصدر سعادتي واعتزازي لا أعرف لم انتحرت، كنت أنتظر منها الكثير من السعادة والعطاء))(١٢).

فالمتفحص لهذا المقطع من القصة يجد أنّ هناك أشياء تجعل المتلقي يقف عندها مثل (لها شعوره بالروح الغريبة التي استحوذت على المكان) ثم ما تخلل المقطع من عبارات أخرى تشير إلى روح الشابة المنتحرة الشفافة مثل اللون الوردي، والغرفة الهادئة، وهذا دليل على أناقة الشابة ورومانسيتها، وعلى الرغم من ذلك فجميع هذه العناصر تجعل هناك مسافات جمالية وفجوات أرادتها القاصة أن تكون بهذا الشكل، ثم كلمة (الضيف الملحد) معنى هذا أن الشخص حتى بعد شفائه من مرضهِ لا زال على حاله وعلى إلحاده، فالقارئ يكون أمام تساؤلات كثيرة ما علاقة الشابة بالقصة وبناء الشخصية طالما ما زال الرجل على الإلحاد ؟!

((استغرقت الأم في انتحابها، انتقل حكيم من مكانه إلى جانبها على السرير، وأخذ يكفكف دموعها، وتسمّر مكانه، كانت عيناه مسلطتين على

صورة فوتوغرافية إلى جانب سرير المنتحرة، تناول الصورة بيدين متعرقتين مرتعشتين، وقال: ((من هذه السّمراء؟)).

أجابت الأم وهي تضمد بمنديلها الورقي سيل مخاطها المختلط بالدموع: هذه هبة... ابنتي المنتحرة)) لقد كانت هي، نعم، كانت هي السمراء ذاتها لا تفارق صورتها عينيه..))(١٣).

بدأت بعد ذلك تتشكل أسئلة أخرى لدى المتلقي وتكثر عنده الأشياء المتوقعة إذ هناك تطابق ما بين ما ذهب إليه وبين أحداث القصة ولم يحصل شيء غير متوقع لأن حكيم بعد أن خرج من المستشفى أصبحت صورة هذه الفتاة لا تفارق نظره وهذا الحدث منطقي بالنسبة للقارئ ولا يدل على أشياء غير متوقعة، وحتى زيارته إلى أهلها كانت من الأشياء المتوقعة، فاستمرار السرد بهذه الطريقة بدأ يعمق السؤال الوحيد الذي أصبح يلح على القارئ ما الغاية من عماه وشفاه؟ وماذا قدم للقصة ولسير الأحداث طالما هو باق على إلحاده، لاسيما ونحن نعرف بأن أول ما طرحته لنا الشعلان من قضايا هذه القصة مسألة الإلحاد وعدم الاعتراف بالحب ؟!.

ومسألة الصورة أحدثت لدى الشخصية (حكيم) استغراباً لهذا التطابق ما بين الخيال والحقيقة الأمر الذي جعله يطلب من والدة الفتاة (هبة) المنتحرة الخروج.

((صمت بعمق، غادرت الأم الغرفة التي بقي فيها بعد ان استأذن بذلك، تعرّف على كل محتوياتها، كان في درج مكتبها الكثير من الرسائل المعنونة بعنوانه، التي لم تبعث أبداً، قرأها مرة، وثلاثاً، وعشراً، تعرف على كل محتوياتها، كان فيها حب كبير، عرف من أوراقها ومن دفتر مذكراتها أنها عملت معه لعام كامل في المؤسسة الصحفية التي يعمل فيها نفسها، دون أن تكلمه، ولكن كل كتبه ومقالاته كانت في مكتبتها، عرف أنها أحبته، وعرف أنها صممت بقلبها المريض، الذي لا يحتمل الانكسار، وتأكد من ملفاتها

كانت تتابع حالته الصحية، وأنها تعرف أن أنسجتها تناسب أنسجته من التحاليل المرفقة بوثيقة حالته الصحية، وأنها كانت تعرف أن الدّور له على لائمة الانتظار لآخذ القرينتين، وفي الليلة المناسبة انتحرت...))(١٤).

في هذا المشهد وهذه اللحظة تحصل المفاجأة وكسر أفق التوقع من خلال هذا الحدث الذي لم يكن بالحسبان أو ضمن الأشياء المتوقعة بأن تكون هذه الفتاة أحبته ومن أجل الحب انتحرت لكي ينعم بالنظر، فاللامتوقع الحاصل على مستوى الحدث أعاد بناء الشخصية بناءً جديداً ناسفاً كل ما كان عليها من قبل، فحكيم تحول من شخص ملحد لا يؤمن بالحب إلى شخص محب وعاشق في لحظة واحدة، من اللامتوقع أسهم إسهاماً كبيراً في بناء جمالي لشخصية القصة.

((على مكتبها رأى نسخةً من كتابه المشهور، فتح الصفحة الأولى، كان مكتوباً تحت العنوان تماماً وبخط نسائي رقيق: ((الله هنا في قلبي)).

تناول قلمه الفاخر، وكتب في الصفحة ذاتها أعلى الكلمات التي قرأ ((إلى حبيبتي هبة... عاشقك إلى الأبد حكيم)).

أقفل الكتاب وأسند ظهره إلى الكرسي الخشبي الذي يجلس عليه، وفن رأسه الأشيب ذا الشعر المتموج بين يديه، وشعر لأول مرة بأنّ الله والحب يسكنان قلبه، قاوم رغبة جارفة في البكاء، ثم استسلم لها دون خجل، وضم صورة هبة إلى قلبه الذي بدأ يدق بانفعال وقوة))(١٥).

انتقل حكيم من ملحد إلى عاشق ومؤمن بفعل اللامعقول الذي أسهم في إعادة بناء هذه الشخصية، محدثاً بذلك تغييراً على مستوى المضمون، فحكيم لم يعد ذلك الرجل العنيد القاسي بل أصبح إنساناً محباً صادقاً، وكأنه غير حكيم الذي طالعناه في بداية القصة، وكسر أفق التوقع عند القارئ زاد من حساسية العلاقة بين النص والمتلقي، فأصبح المتلقي فاعلاً في النص غير مستهلك، إذ قراءة المتلقي بحسب هذا المنظور من شأنها أن تفتح النص على تأويلات عديدة برؤية واعية وعميقة، وهذا ما أرادت أن تؤكد عليه الشعلان من خلال اعتمادها على نظام المتوقع واللامتوقع في النص القصصي.

هوامش البحث:

١. المتوقع واللامتوقع، دراسة في جمالية التلقي: موسى ربابعة، مجلة أبحاث اليرموك، سلسلة الآداب واللغويات، مجلد ١٥، ع (٢)، ١٩٩٧: ٤٧.
٢. نظرية الاستقبال: روبرت سي هولب، ترجمة: رعد عبد الجليل: ٧٧.
٣. التلقي والتأويل (مدخل نظري): محمد بن عياد، مجلة الأحكام، ع(٤): ١٩٩٨.
٤. المتوقع واللامتوقع: ٥٣.
٥. الهروب إلى آخر الدنيا، سناء الشعلان، نادي الحيرة الثقافي والاجتماعي: ٢٠٠٦: ٤٥
٦. الهروب إلى آخر الدنيا:٥٠/٥١
٧. الهروب إلى آخر الدنيا: ٤٩/٥٠
٨. المتوقع واللامتوقع:٤٨
٩. الهروب إلى آخر الدنيا:٥٠
١٠. الهروب إلى آخر الدنيا:٥١

١١. م ن:٩
١٢. م ن:١١/١٢
١٣. الهروب إلى آخر الدنيا:١٢
١٤. الهروب إلى آخر الدنيا:١٢/١٣
١٥. م ن:١٣

.... ❖❖❖❖❖ ....

نغمات وتقسيمات على "تراتيل الماء" مجموعة قصصيّة لسناء الشعلان

د. شوكت علي درويش *

رتل رتلاً الشّيء: تناسق وانتظم انتظاماً حسناً...ورتّل الكلام: أحسن تأليفه، ورتّل القرآن: تأنّق في تلاوته، وثغر رتل: حسن التنضيد، وثغر مرتّل: منضّد مستوي الأسنان.

فقد جاءت تراتيل الدّكتورة سناء متناسقة منتظمة انتظاماً حسناً، ففي المجموعة الأولى "تراتيل الماء": "الماء وحده هو الذي يحفظ سيرة الحقيقة، ولذلك كتُب عليه الرّحيل أنّى كان"(١) والتي تجمعها تراتيل ثمانية؛ ماء السّماء، وتراتيله المقدّسة، وماء الأرض، تراتيله مكاء وتصدية، وماء البحر، وتراتيله سخط، وماء البحيرة، وتراتيله بكاء، وماء النّهر، وتراتيله رقص، وماء الينبوع، وتراتيله حكايا، وماء الشّلال، وتراتيله عشق، وماؤهما، وتراتيله نسل.

ففي الترتيلة الأولى: ماء السّماء"تراتيله مقدّسة" ترتيلة الشّهيد، وبوصف متناسق ومتناغم تدغدغ القاصة عواطفنا نحو مولود "نفسه الدّنيويّ الأوّل كان مسلولاً من نفس أمّه التي لفظت نفسها الأخير... ولكنّها ما حضنت منتظرها، ولا هو حضن"(٢) ومع لاقاه بطلنا من شظف العيش وقسوة بيئته إلاّ أنّه كالماء ينزل من السّماء نقيّاً صافياً، كقلب الوليد، امتلأ قلبه إيماناً وثقة، فوقر في قلبه، وصدّقه عمله، وظهر على جوارحه "قلبه يشبه ماء السّماء ، طاهر، ومبارك من الرّب، لم تسمّه يد بشر أو جان، ولم يتلاعب به شيطان خنّاس، مكانه في العلياء"(٣)

جاء صفاؤه من فطرته التي فطره الله عليها، فطرة الإيمان "لأنّه لا يعرف إلاّ الخير والعطاء والبذل، ولم يُخلق إلاّ لذلك، الشّيء الوحيد الذي

* الجامعة الأردنية، الأردن.

يسكن بياضه، هو الرّحمة والعطاء على الرّغم من حرمانه المتواصل الذي لا يعرف هوادة"(٤).

ولأنّه يعرف أنّ النّصر للأتقياء، ولكن لابدّ من "وأعدّوا لهم ما استطعتم من قوّة"(٥) "كان أوّل المتطوعين لصدّ أولئك المعتدين على أرض الوطن"(٦)، ولم يفكّر في شهرة، أو صيت، ولذا "خرج وحيداً إلى الجهاد، مفاخراً بجسده الصّغير المتآكل المختزل كلّ الشّهداء والأبطال والأبرار(٧)وكان يسعى ليكون مع "فأولئك مع الذين أنعم الله عليهم من النبيّين والصّديقين والشّهداء والصّالحين وحسن أولئك رفيقاً"(٨) "صادق سلاحه، وضمّه إلى قلبه، وكان الجزء الأصعب من ساحة الوغى نصيبه...بصدره الفقير الصّغير ذي الضّلوع النّاتئة استقبل رصاصات العدو...وقبل أن يسقط أرضاً كما ينبغي لكلّ شجرة مغتالة أفرغ أمانته من الذّخيرة في أجساد رهط من جنود الأعداء ثم استسلم ليديّ أمّه الأرض، وابتسم برضاً لأوّل مرّة في حياته يخال نفسه فيها منصفاً؛ إذ رأى روحه تُحمل ببَرَد الماء، وتسعى نحو مستقرّها الأبيض الأزليّ في السّماء"(٩) مصداقاً لقوله تعالى- : "ولا تحسبنّ الذين قُتلوا في سبيل الله أمواتاً، بل أحياء عند ربهم يُرزقون"(١٠) صدق الله العظيم

وفي "ماء الأرض": تراتيله مكاء وتصدية" تنقلنا إلى الرّذيلة، وفي "ماء البحر "تراتيله سخط" نعيش مع الجاسوسيّة والحبّ، وفي "ماء البحيرة: تراتيله بكاء "نعيش مع الجذام= التمرّد.

وفي "ماء النّهر": "تراتيله رقص"، "مقاومة من نوع آخر، أمل العودة إلى فلسطين، نعيش مع رقص الفلسطينيّ الذي هرب من العدو الصّهيونيّ الذي: "داهم قريته المسالمة حتى مع الموت والنّسيان والأحلام المنفيّة، كان ليلتها فتيّاً لا يملك سوى الأحلام وعمل شاق في الأرض"(١١)، كان وأهل قريته راضين بمعيشتهم، وبطبيبهم الحلاّق الشّعبي وبأدويته الذي كان يعالج ألم عينيه،

"والذي نصّب نفسه منذ زمن بعيد طبيباً للقرية، ورضي به النّاس إكراماً لفقرهم، وذلاً أمام فاقتهم وعجزهم"(١٢)

ونقله الأخوة إلى ما بعد النّهر، "وألف وعد نُحر على هذه الضّفّة وهو يؤمّل النّفس بالعودة، أقسم على أن لا يكن جبلاً أو كهفاً أو مخيماً أو معتقلاً، وأن يعسكر في هذا المكان من الضّفّة الأخرى حتى يعود، وطال الانتظار(١٣) وظلّ ينظر إلى الضّفّة الأخرى، وينمو الأمل بقرب العودة متسمّراً في مكانه لا يبرحه" وعندما خيط سلام مع العدو"(١٤) فقد حلاوة الأمل "ويمّم نحو الوطن، وألقى نفسه دون انتظار عون من أحد- في النّهر مجدّفاً نحو الضّفّة الأخرى، و وجيب قلبه المشتاق هو بصره الدّليل، ومازال حتّى الآن يجدّف، وإن لم يكن يجيد السّباحة"(١٥)

وفي "ماء الينبوع: تراتيله حكايا، "رفض الخرافة والثّورة، وفي "ماء الشلّال: تراتيله عشق "الوهم؛ وهم العاشق، وفي "ماؤهما" التمييز بين الذّكورة والأنوثة. ولا أدري لِمَ لم تأتِ القاصّة على "ماء الصّحراء: تراتيله سراب"؟!

سيرة مولانا الماء:

تقول د. سناء الشعلان: "سيرة مولانا الماء هي سيرة الحياة، بها أُرّخت الأزمان، وكُتبت الحقب، وفي حضنه انبثقت الحياة؛ فمولانا الماء هو الحياة، فمرحى لسيرة الماء، وما أطولها من سيرة..."(١٦) ففي "سيرة التّكوين "وُجد وحيداً بكلمة "كن" فكان، وسخّرت له كلّ ما قدرت عليه من الأضّداد: الموت والحياة، الدّفء والبرد، الخوف والأمن... ، وتكريماً لمولانا الماء، فقد جعل الله الجبّار عرشه العظيم فوق صفحات ماءه" (١٧) وجعلت الأضدّاد رمزاً للمؤمنين والكافرين، لتصل إلى العطش رمزاً إلى الضّعف البشريّ، فتقبّله المؤمن والكافر، وحاول كلّ منهم الاستئثار بالماء، لتبدأ شرارة الحرب التي لن تنتهي حتى يرث الله الأرض ومن عليها.

وفي "عروس مولانا الماء" زمجر الماء وأرعد وأبرق، وحاصر وأغرق، فأطعمه المؤمنون الأشرار من البشر، وتظهر الكاتبة العجز البشري كقيمة "ثم بعد أن نفد مخزونهم من المغضوب عليهم استسلموا للعجز"(١٨)، فغضب على الصّيادين، فتقدّمت ابنة أحدهم لتقدّم نفسها قرباناً؛ لتظهر الكاتبة قيمة التّضحية.

وفي "حوريات الماء" تبرز قيمة الخداع على لسان كاهنة الماء الذي جمّل في نفوس الفتيات التّضحية كلّ سنة بحسناء، وأخبرهنّ بأنّهن سيتحوّلن إلى حوريات بعد موتهنّ، ولكنّ مولانا الماء سخر "من خبث كاهنه الأكبر، وقرّر أن يغرقه في أوّل فيضان؛ لأنّه مقت خداعه"(١٩) لأنّ كلّ مخلوق مهما كان شريراً، ومولانا الماء مخلوق "فهو ما زال يحمل صفاته الطّاهرة التي كان يملكها عندما كان سحاباً وغيوماً"(٢٠).

وفي "عرّافة الماء" الحبّ يولّد السّعادة، ويهب الرّاحة، فبعد أن شعر بالوحدة، تراجع ماؤه وانحسر، ولم يعد يسمع التّوسلات، وتطلّع إلى من يسامره، وكانت من أحبّته "متنسّكة في الصّحراء... وتزوّجته... وغدت آلهة الولادة والزّيجات والولاء والعدل"(٢١)، لتقول لنا الكاتبة: وراء كلّ عظيم امرأة.

وفي "تحولات السّيّد" كانت زوجته غيورة، وكان هو عابثاً، "ولم يكن من الصّعب أن يجد الفساد في أجساد الكثير من العامة والخاصة... وبقدر ما كان يسعده عبثه، كان يتقزّز من فساد البشر، ويتقيّأ طويلاً في مائه كلما عاد من لياليه الحمراء"(٢٢).

وفي "مذكرات مولانا الماء "تبرز قيمة النّسيان، وقيمة الكتابة والقراءة، وعكف على كتابة مذكراته مستعيناً بزوجته العرّافة. وفي "الطّوفان" تبرز قيمة التحدّي والصّمود أمام الجور "حتى أوهاه التّعب ونام"(٢٣)، وفي المدينة الفاضلة "تبرز قيمة الحاجة إلى الماء، وعلى الماء كانت أوّل المعارك في العهد

الجديد"(٢٤)، وفي "عام مولانا الماء "تبرز قيمة التّحدّي والثورة، وحدهم الثائرون الذّين لهم سير مختلفة..."(٢٥)

س. ص.ب. لعبة الأقدام:

ففي "س: القدم العرجاء تهوى لعبة الأقدام أيضاً؛ فالعجز الإنسانيّ لا يحرم الإنسان من التمنّي، مع أنّه يعرف أنّ من المستحيل تحقيق أمنياته. وفي "ص: "الضّفائر السّوداء تتقن لعبة الأقدام "تبرز القاصّة استمراريّة الحبّ وانتقاله إلى "حبّ الولد مع محبّة أمّه".

وفي ع: عليك أن تحضر جسدك معك كي تلعب لعبة الأقدام "تعالج القاصّة قيمة الاستهتار، وما تخلّفه من غصّة في نفوس المنكوبين الذين لا يأبه بهم كثير من النّاس ولاسيما الصّغيرات اللواتي يصمّمن "على ممارسة لعبتهنّ المفضّلة غير آبهاتٍ بجنون أم خسرت وحيدتها لأجل لعبة أقدام"(٢٦)

وفي "لعبة الأقدام: من حق الأقدام أن تتمرّد على الأعراف والعادات والأحزان "المكلومون" الأم المجنونة"، والعاشق الذي شاخ، والعرجاء "رقص ثلاثتهم كما لم يرقصوا يوماً، وعلت أصواتهم وهم يرددون بفرح مستحيل مداهم "س. ص.ب. لعبة الأقدام...في حين بكى كثير من سكان الحي من لعنة الجنون...وحرمت الأمهات لعبة "س. ص.ع" على بناتهنّ إذ يتشاءمن من هذه اللعبة اللعنة التي تسكن الأقدام، وتأكل القلوب"(٢٧)

وفي "سفر البرزخ: قصة الخلاص الأولى"(من صفر إلى...) قصة خلق آدم-عليه السّلام- وحواء من ضلعه، وسيطرة الأقوياء جسديّاً وماديّاً على الضّعفاء، وقيمة الكلمة وأثرها على تحرّر النّفس وتحرير المستضعف.

وفي "قصة الخلاص الأخيرة "(من ... إلى صفر) الحريّة، لابدّ لها من الكلمة، وهي المرشد إلى الهداية والنّور والمساواة؛ ليفقهوا:

النّاس، النّاس من بدو وحاضرة بعض لبعضٍ وإن لم يشعروا خدم

المفصل في تاريخ ابن مهزوم وما جادت به العلوم:

"التّاريخ يكتبه المنتصرون، وأنا منتصر بمعنى ما، إذن من حقي أن أكتب التّاريخ كما أشاء، وها قد شئت"(٢٨)

١- ففي ابن زريق لم يمت؛ تتناول د. سناء شعلان دورة الحياة، وخلط الماضي بالحاضر والتدليس والإدعاء الكاذب، لتصل بنا أنّ الحق لا يموت، مهما عظم يحاول طمسه وقتله "وردتني آلاف التقارير من مصادر موثوقة تفيدنا بأنّ ابن زريق بحقّ هذه المرّة لم يمت!!!"(٢٩)

٢- وفي شهريار يتوب "إنّ كيدكنّ عظيم"(٣٠)، وتعالج قيمة الغيرة مع الاحتيال لتبرير فعلتها(فعلته) لتزيينها في اعين الآخرين غير مبالية(مبال) بما يؤول إليه مصير الآخر.

٣- وفي جالاتيا مرة أخرى؛ يحبّ المرء أن يمدح بما يملك من موهبة، ويتغنّى بما يسعده من إبرازه؛ وهذا حال بجماليون، ولكن "الجميلات منهنّ آثرن عضواً شبقاً رشيقاً على موهبته الخالدة، وزهدن به، وبكلّ ما صنعت يداه هبة الإله زيزس"(٣١)، ونحت تمثالاً يحوي كلّ نقائص المرأة، ويتمثّل كلّ عيوبها الجسديّة، ويستحضر فيها كلّ ما ينفّر ويعزّز، ويزهد حثالة الرّجال وعفونتهم بامرأته التّمثال المسخ(٣٢)، وأمّا (أفروديتا) همست في أذن جالاتيا بكلمة العشق "لأنّها ستسهر طويلاً فيما بعد لتراقب عذاب بجماليون على يدّي جالاتيا العاشقة المسخ"(٣٣)

- وفي (٣)(أ) تتمثّل الغيرة في "وفكّرت - أفروديتا- أن تتوسّل لبجماليون لينحت لها رجلاً مسخاً لكي يكون عاشقاً لها"(٣٤)

- وفي(٣)(ب) الموت والفناء وبقاء المحبوب مسيطراً على الحبيب، فبعد موت(جالاتيا)، وتحولّها إلى رمل تذروه الرّيح الذي انطلق

في رحلة أبديّة لا تعرف نهاية، وغدا يستمتع بمطاردة بجماليون له في أصقاع الدّنيا، ويطالبه بردّ رذاذ معبودته جالاتيا"(٣٥)

٤- وفي "مسرور المجنون "الروتين القاتل، وحبّ ممارسة ما يهوى بلا تفكير، وتنفيذاً لما يُؤمر، فلما لم يجد من يأمره قتل الآمر.

٥- وفي "معروف الإسكافيّ" خطأ يسوق سعادة.

٦- وفي "السّندباد السّماويّ" تؤمن القاصّة بغرق أمريكا- حسب النبوءة- وعلى أيدي "البنتاجون"، وتربطه بحكايات ألف ليلة وليلة: وبقرار مسبق مبيّت لم يرد في تقرير أيّ مخابرات دوليّة إلى أرض الحكايا، وهبط في الرّحلة الثانية من رحلاته في كتاب ألف ليلة وليلة، ونسيكابوس اكتشاف الأرض الجديدة، وانبرى يبحث باهتمام عن اسم الرّخ طائر السّندباد السّماويّ"(٣٦)

٧- وفي "حذاء سندريلا" المظهر مخادع يجرّ وراءه الويلات، ويقود في النّهاية إلى سوء ما هو تحت بريقه.

٨- وفي "شمشموم الجبّار" و"العذراء الذّبيحة" و"ثورة اللصوص" و"الخيل والماء والنّار وما يزرعون" تعليقات مجتمعيّة واعية.

حكاياتها:

١- في الحكاية الأم، لم يكن هناك إرث يومها، ولكنّها سيطرة حبّ الظهور بزعم "أنّها قد أهدرت شرفها وفق زعمه، فاستحقّت الموت بعرف طقوس الدّم المتوارثة"(٣٧)

٢- وفي الحكاية النّموذج ممارسات خاطئة تحت مسمّى الشّرف؛ ففي اللوحة الأولى الطّمع في أموال القتيلة؛ الطّمع في الميراث "لأنّها قالت لأخيها الظّالم لا"(٣٨).

وفي اللوحة الثانية الطّمع في ميراث "وتبجّح قائلاً: إنّه محا عارها الذي لا يُمحى إلاّ بالدّم الذي غلا في مرجل غضبه باتقاد متوحّش عندما أُسقط في يديه، وعلم أنّ القاتل لا يرث من قتل"(٣٩).

وفي اللوحة الثالثة "اشتهرت في الوسط الإبداعي، فغار منها "طار نجمها-فيما كتبت- وحطّ نجمه فيما كتب، عرفها النّاس، وجهلته الحروف"(٤٠) وعندئذٍ حاكمها بمنطق الخيال لا بجرم الحقيقة...وبالطبع غسل بذبح أخته النّعجة ثوب شرفه المزعوم الذي لطّخته أخته الآثمة الخاطئة التي فرّطت بشرفها المُصان"(٤١)

وفي اللوحة الرّابعة مدارة العجز مقابل المرأة، فقتلها "الفحل الشّهم!!! فالذّنب كلّه كان ذنبها، فهل من اختارت أن تذهب زوجة مع الرّجل الذي يريده والدها وأخوتها"(٤٢)

وفي اللوحة الخامسة الاعتداء على المحارم "والمرأة الطّفلة الضّحيّة ...إذن هي من دون شكٍّ من أغرت عمّها البريء كحمل وديع بالاعتداء عليها، وقد أخذت جزاءها وفاقاً، وأراحت وارتاحت"(٤٣)

وفي اللوحة السّادسة إهمال يقود إلى جريمة، بينما في اللوحة السّابعة محاكمة قتيلة بريئة "وحكم ببراءة الأخ الذي انتقم لشرفه، وقتل الأخت الضّحيّة، وترك الذّئاب تسعد بصيدها الثمين، وتضّجع في الشّمس ريّانة شبعانة دفئانة".(٤٤)

وفي اللوحة الثامنة انتقمت المرأة لكيانها ولوجودها فـ"أرسلها سريعاً بمذكرة إعدام مستعجلة إلى العالم الآخر؛ لأنّها قاتلة آثمة"(٤٥).

أمّا في الحكاية المأساة "فتسلّل ذكر ما، اسمه...في ليلة معتمة، وقتلها...، فغسل بدمائها شرفه الملطّخ بالعار، وسلّم نفسه للقضاء الذي كان به رحيماً، ولموقفه متفهماً، فحُكم عليه بشهر من العمل الشّاق، وبغرامة مقدارها قرش لا غير؛ فأرواح المخطئات لا تساوي الكثير"(٤٦)

قاموس الشّيطان:

الألف: أحدث؛ لكلّ وجهة هو موليها لون أسود، لا يليق ببياض حياته. أخلص للون الأسود، فطمس بياض حياته.

الباء: بدا؛ بدا المرض يعمّ وينتشر، حتى أنسى الإنسان أنّه إنسان.

الثاء: ثلثا؛ ثلثا نهاره يراقبها، لم يحقّق ما تمنّاه، باتهامها بغرابة الأطوار.

الجيم: جمعهم؛ قرّر أحدهم أن يحتجّ، فقتله الزّعيم، ففجر موته غضبهم.

الحاء: حالته؛ قادته للسؤال "أتصدّق أنّ المجانين في كلّ مكان حتى في مستشفى المجانين؟!"(٤٧)

الدّال: دلّلها؛ والدها الحاني، فعاشت الفضيلة، دمّر أخوتها فضيلتها، فغدت من عاشقات الظّلام.

الذّال: ذاتي؛ ضدّ يبحث عن ضدّه.

الرّاء: ردفاها؛ يتراقص عليهما الشّيطان، ولا شأن لها بما يقدّمه الأبطال للأوطان.

الزّاي: زائر؛ يستمتع بالجزاء من جنس العمل، يُذِلّ ويُذَلّ، ولا يصدق الاسم على المسمّى.

السّين: سنين؛ "تجيد التّضامن والتعاضد في سبيل الخداع والكذب والغشّ"(٤٨).

الصّاد: صمودهم؛ في منازلهم، جعلهم منارات بطولة بعد أن جنوا ما زرعه الأبطال.

الضّاد: ضمّ؛ فجوره حياتيًا جعل منه ممثلاً شهيراً وإنساناً شقيًا.

الطّاء: طال؛ انتظارهم في معاملهم ليستنسخوا "مسخاً مخيفاً يحوي كلّ جمال البشر دفعة واحدة"(٤٩)

الظّاء: ظاهر، ظاهر القرية (المكان) "يمارس فيه أجمل فعلين في حياته في آن واحد، ودون تخرّج "الكتابة وطرح فضلات الجسد"(٥٠) فيختلطا معاً "فيستر خبثها بخبثه"(٥١)

العين: عقدوا، العزم على بناء وطن، وبعد كلّ ما قدّموه "دخل الوطن في غرفة العناية الحثيثة...دون سبب محدّد"(٥٢)

الغين: غيوم؛ البؤس والشّقاء التي تتأتّى من التسلسل الهرمي للسّرقات والتي جعلت قاعدة الهرم "يطالعون غيوم السّماء، ويطلبون عون من جعلها تحلّق في البعيد" (٥٣)

الفاء: فايز؛ في سلب حبّات عيون الآخرين، بعد أن سرق فايز الغني كلّ أحلامه "فجدّ وعمل وباع وبيع حتى أصبح اسمه فايزاً"(٥٤)

القاف: قانون؛ بلا روح جثّة بلا حياة، عمل بتفانٍ وإخلاص لخدمة القانون، خُرق ممن هم فوق القانون "الذين يعدّون القانون شباك عنكبوت، تعلق فيها الحشرات الضّعيفة، وتفتك بها الطّيور الجارحة، ونفسخ نسيجها حدّ التلاشي، عندها صمّم على أن يكون القانون بروح لا جسداً دون الحياة، وطبّق فعل العدل، وقتل الوحش الآدمي الذي استهان بكرامة ابنتها، وبروح القانون، وسعد بفعله وإن أصبح مجرماً في نظر القانون!!!"(٥٥)

الكاف: كانا؛ أخوين متحابين، فرّقهما سيف الفتنة "فدفع الوطن ثمن فرقتهما، ولبست أمهما السّواد عليهما طوال عمرها"(٥٦)

اللام: لا؛ وفاق مع تباين المفاهيم، واختلاف الأذواق.

الميم: مقبرة؛ كالقصر تليق بأسرة فارهة، يقوم على خدمتها من لا يجد مأوى له ولأسرته.

النّون: نعي؛ نفسه، لم يكترث أحدٌ ممّن كان يظنّ أنّهم سيرثونه، ويشاركون الأهل في النّعي في الحضور، وفي الصّحف، بحث فـ "فلم تكن أخلاقه السّيئة،

ومكائده اللئيمة وجحوده المتصل، وبخله الكبير، وعقوقه منها، ثم آل إلى أنّ لا أحد يستحقّ دعابته الكبيرة"(٥٧)

الهاء: هي؛ دموعه القليلة تسيل بسرّية في قبو المنزل حيث لا يراه أحدٌ إلاّ زهراته الرّاحلة"(٥٨)

الواو: وقف؛ مجنون النفق بيده المشلولة، لا يقبل صدقة، ولكن ينتظر فاتنة النّفق، رفضته صاحبتها، أنقذها المارة، عادت "في اليوم الثّالث تعبر النفق مبكراً حيث لا مارة يصدّون مجنونة عنها عندما يمطرها بكلمات الذّكورة الملهبة"(٥٩)

الياء: يمرّ؛ خالفت القاصّة أسلوبها، إذ لم تبدأ قصتها بـ يمرّ، بل تعجّلت الأمر لتقول: "هو من عبيد والدها الوالي"(٦٠)أحبّته واشترته وأعتقته بعد أن سمعته يقول: "إنّ الحبّ للأحرار لا للعبيد"(٦١)

أحزان هندسيّة:

ففي ١- "أحزان نقطة المركز" تُميّز نقطة المركز بالثبات، والكلّ يدور حولها، وفي فلكها، تتمنّى أن تنفلت كالآخرين، لكن تفرّدها بخصائص (المنغوليّة مثلاً) يميزها عن الآخرين.

وفي ٢- "أحزان خطين متوازيين"؛ الاعتداد بالرّأي، وعدم التّنازل عن فكرة آمن بها، وآمنت، جعلها يسيران في خطين متوازيين، ولما شاخا تمنيا لو لم يكونا خطين متوازيين "لكن قدرهما كان التجاوز أبداً دون لحظة لقاء"(٦٢)

وفي ٣- "أحزان مثلّث" هندسيّاً زوايا المثلّث نسخة مكررة لثلاث مرّات عن حالة واحدة، "أمّا حزنها هي، فزاويته منفرجة على ألم الرّوح، وفي زاويتين أخريين يقف اللّوم (ما قامت به من توزيع أعضاء جسم ابنها السّبعة لتبعث بها حياة آخرين) والموت (الذي خطف ابنها الفتى) اللذان يعصرانها"(٦٣) وكادت تقسم على أنّ ابنها ما يزال على قيد الحياة.

وفي ٤- "أحزان مربّع"؛ حصرته زوايا أربع: زوج وزوجة وأمّه وأمها، عاشوا في دفء أضلاع المربّع، عزّ على الأمّين وفاقهما، كلّ ادّعت ملكيته، تحطّمت الأضلاع، تبعثرت الزّوايا "فغدوا جميعاً مربّعاً حزيناً لا يعرف السّعادة؛ لأنّ زواياه أحبّت بغير ما يجب. (٦٤)

وفي: ٥- "أحزان دائرة" تضحّي بطلة القصّة لإسعاد الآخرين، أخويها أولاً، ووالديها أخيراً.

خرافات أمّي:

"لا أعرف من أين لأمّي بكلّ هذه الحكايا الأسطوريّة العجيبة، ولا أعرف لماذا نسيت كلّ شيء، حتى نسيت من أكون، ولكنّها بقيت محتفظة ببئرها السّحريّ من القصص دون أن تغفل عنها أو تنساها"(٦٥)

الخرافة الأولى؛ الحسد قيمة قد تفقد المحسود سعادته.

الخرافة الثانية؛ الحسد والغيرة والمثابرة والجدّ قيم حياتيّة يُتحلّى بها بنو آدم.

الخرافة الثالثة؛ السّعي المتواصل والجدّ يقودان إلى النّصر.

الخرافة الرّابعة؛ برّ الوالدة وآثارها.

الخرافة الخامسة؛ "لا يجوز لكلمة الحقّ أن تنام"(٦٦)

مع كلّ خرافة هامش لخصلة من خصال الأم، لعلّها تمثّل صدى أحزانها التي حرصت على قصّها قصصاً تتمثّل شقاءها.

نفس أمّارة بالعشق:

عشقتُ وعشقتُ وعشقتُ كلّ أصناف البشر، حتى"غادرني ضيف لذيذ حلو اسمه الشّباب"(٦٧) واعترافاً بريادتي فقد عُيّنتُ، وعُيّنت... وعلى الرّغم من كلّ قصص عشقي لم أعشق قطّ"(٦٨)"وهذا قدر الأنفس الأمّارة بالعشق المولعة بكتابة الرّجال الذين لا يأتون حقيقة إلاّ على الورق، ولا شيء غير الورق، فنفسي أمّارة بالكتابة أيضاً"(٦٩)

مليون قصة للحزن:

"خمسون عاماً قطعها يرتحل، ويدوّن في سفره العظيم قصصه المضمّخة بمعاناة أهلها، حتى عرف القاصي والدّاني، وغدا كتابه مضرب الأمثال، ورأس الشؤم، وطلسم الأسحار، ... وهرم وشارف على الموت، وهو يبحث عن القصة المليون، كان ما يزال يجهل أنّ قصة حياته المختزلة في جمع أحزان النّاس، وتدوينها هي القصة المليون لرحلته المثقلة بالهمّ والضّنك والحرمان..."(٧٠)

بلغة التّراتيل العذبة، وموسيقاها الشّجيّة، ونغماتها الطّربة، وألفاظها الرّقيقة، وترجيع هديل حمامتها، خرج الماء الدّافق من عين العاشقة، ليسيل ماء سلسبيلاً بين الضّفتين، ويقرّ في رحم العطاء، ليخرج هموم القاصّة وأنّاتها، وتطلعاتها، وأمنياتها مختلطة ومتفاعلة مع هموم البشر وأنّاتهم، وتطلعاتهم وأمنياتهم لتصبغ ما ينصب فيها من جداول بصباغ نفسها ليتشكّل وليداً جديداً(قصصاً) فيه ما فيه من الدّواء والغذاء ودفء واللقاء.

هذه "تراتيل الماء"؛ ماء د. سناء شعلان.

.... ❖❖❖❖❖ ....

الهوامش:

١- سناء شعلان: تراتيل الماء، ط١، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع بدعم من وزارة الثقافة الأردنيّة، عمان الأردن، ٢٠١١، ص١١.
٢- نفسه: ص١١.
٣- نفسه: ص١١.
٤- نفسه: ١١-١٢.
٥- القرآن الكريم: الأنفال٦٠: ٨.
٦- سناء شعلان: تراتيل الماء، ص١٢.
٧- نفسه: ص١٢
٨- القرآن الكريم: النساء: ٦٩: ٤.
٩- سناء شعلان: تراتيل الماء، ص١٢.
١٠- القرآن الكريم: آل عمران١٦٩: ٣
١١- سناء شعلان: تراتيل الماء، ص١٨.

١٢- نفسه: ص١٢.
١٣- نفسه: ص١٢.
١٤- نفسه: ص١٢.
١٥- نفسه: ص١٢.
١٦- نفسه: ص٢٥.
١٧- نفسه: ص٢٥.
١٨- نفسه: ص٢٧.
١٩- نفسه: ص٢٨.
٢٠- نفسه: ص٢٨.
٢١- نفسه: ص٢٠-٣٠.
٢٢- نفسه: ص٣١.
٢٣- نفسه: ص٣٢.
٢٤- نفسه: ص٣٣.
٢٥- نفسه: ص٣٣.
٢٦- نفسه: ص٤٢.
٢٧- نفسه: ص٢٧.
٢٨- نفسه: ص٥٣.
٢٩- نفسه: ص٥٦.
٣٠- القرآن الكريم: يوسف: ٢٨: ١٢
٣١- سناء شعلان: تراتيل الماء، ص٥٩.
٣٢- نفسه: ص٥٩.
٣٣- نفسه: ص٦٠.
٣٤- نفسه: ص٦١.
٣٥- نفسه: ص٦١.
٣٦- نفسه: ص٦٧.
٣٧- نفسه: ص٧٣.
٣٨- نفسه: ص٧٤.
٣٩- نفسه: ص٧٤.
٤٠- نفسه: ص٧٤.
٤١- نفسه: ص٧٥.
٤٢- نفسه: ص٧٥.
٤٣- نفسه: ص٧٦.
٤٤- نفسه: ص٧٧.
٤٥- نفسه: ص٧٧.
٤٦- نفسه: ص٧٨.
٤٧- نفسه: ص٨٥.
٤٨- نفسه: ص٨٨.
٤٩- نفسه: ص٩٠.
٥٠- نفسه: ص٩١.
٥١- نفسه: ص٩١.
٥٢- نفسه: ص٩١.

٥٣- نفسه: ص٩٢.
٥٤- نفسه: ص٩٣.
٥٥- نفسه: ص٩٣-٩٤.
٥٦- نفسه: ص٩٤.
٥٧- نفسه: ص٩٧.
٥٨- نفسه: ص٩٧.
٥٩- نفسه: ص٩٨.
٦٠- نفسه: ص٩٨.
٦١- نفسه: ص٩٩.
٦٢- نفسه: ص١٠٥.
٦٣- نفسه: ص ١٠٥.
٦٤- نفسه: ص١٠٧.
٦٥- نفسه: ص١١٢.
٦٦- نفسه: ص١١٧.
٦٧- نفسه: ص١٢٦.
٦٨- نفسه: ص١٢٦.
٦٩- نفسه: ص ١٢٧.
٧٠- نفسه: ص ١٣٠-١٣١.

"أرض الحكايا" لسناء الشعلان

د. إبراهيم خليل

مـن المؤكّـد أن قـاريء قصـص سـناء شـعلان يجـد فيهـا قصصـاً تشـدّه، وتـدخل المتعـة إلى نفسـه، بعـد أن ذاع مـن ألـوان القصـص الحكايـات البعيـدة عـن التشويق بحجة التجريب، وطوراً بحجة الحداثة. فقصص سناء شعلان على الرغم من ميلها الواضح للحداثة والتجريب لا تستغني عن عنصر الحكاية، ولا تخلو أية قصة منها من التشويق. ومما يزيدها قوة لغتها القصصية الجميلة، إذ إنّها لغة مصقولة، تعهدتّها الكاتبة بالتهذيب والتشذيب حتى صارت لغة أنيقة في غير تكلّف ولا اعتساف.

أما شـخوص قصصـها فأكثرهم شخصيات هامشـية مـن عامـة النـاس. مـن ذلـك مـثلاً بطـل القصـة الموسـومة بـ"صديقي العزيـز"([1]) أو بطـل القصـة الموسومة بـ"رجل محظوظ جداً"([2]) أو بطل قصة "اللوحـة اليتيمـة"([3]) وغيرها، فهي لا تنتقي أبطالها من المثقفين أو مـن طبقـة اجتماعيـة عليا، وبذلك تقترب من القارئ، وتختصر المسافة بينها وبين المتلقي. ولكن هذا لا يعني أنّ قصصها تسـير في اتجـاه واحـد، وهـو اتجـاه الارتبـاط بـالواقع مـن حيـث هـو مـادة الخيـال السـردي، بـل بـالعكس، فـنحن نجـد في قصصـها تلوينًـا وتنويعًـا في مـزج الخيـال بالحقائق، والجمع بين الغرائبي والواقعي. كما إنّها تعتمد الأساطير والأبطال الأسطوريين، متخذة من البطل الأسطوري علاقة وآلة ورمزًا يوحي أكثر مما يقول، ويعبّر أكثر مما يصف.

---

[1] . سناء شعلان: أرض الحكايا، ط١، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، ٢٠٠٧، ص٨٩-٩٩

[2] . نفسه: ص ١٠٩-١٢٥.

[3] . نفسه: ص ٩٩-١٠٩.

ومثلما أشرت قبلاً فإنّ عناية الكاتبة سناء شعلان بالحوادث التي هي مادة القصة إلى جانب الشخصية عناية أوضح من أن تحتاج إلى طويل تأمّل، وعميق تدبّر وتفكّر. فهي حوادث تتخللها مواقف وحوارات تساعد القارئ في بعض الأحيان على استكمال الصورة، وإدراك التسلسل الغائب شكلياً في النص، لما تجنح إليه أحياناً من الترتيب غير التسلسلي للحكاية أو اللجوء إلى تقنيات الحذف والإضمار والاستباق والاستشراف، فليس كلّ ما ترويه الكاتبة في القصة مذكوراً فيها ذكرًا مفصلاً، فقد تعتمد القصة لديها على الابتداء بالخاتمة أو النهاية تاركةً للقارئ أن يعيد ترتيب الحوادث التفصيلية في ذهنه مثلما نجد في قصة اللوحة اليتيمة مثلاً. وهذا نهج شائع ومعروف في القصة يلقي على القارئ ببعض المهمة، وهي أن يشارك في تصوّر الحدث، واستخلاص الدلالة الأدبية من النص.

ونجد الكاتبة سناء الشعلان في مجموعتها " أرض الحكايا" تختار إلى جانب الشخصيات المسحوقة شخصيات أخرى من الأوساط المثقفة ومن الفنانين ومن شخصيات ذات طابع أسطوري أو خرافي أو غرائبي، ممّا يكسب مجموعتها التنوّع الذي لا نجده لدى كثيرين، ومع ذلك فقصصها التي تتجنّب فيها الغرائب والأساطير والرموز التي يغلب عليها الافتعال والاعتساف في أحيان أفضل حالاً، وأكثر صقلاً، وأقرب إلى الأداء الفني الرفيع الذي يظفر بإعجاب القاريء والدّارس على السّواء.

ففي قصة "صديق العزيز" تشدّنا الشعلان بأسلوبها القائم على المراوحة بين لحظتين زمنيتين، إحداهما: اللحظة الراهنة التي تحاور فيها بطلة القصة صديقها هذا، وتفهمنا من خلال المونولوج الداخلي الذي أضاءت فيه الماضي بأنّه لايتعدّى أن يكون صديقاً عاديّاً، فليس ثمّة مايحملها على الشّعور بأنّها تحبّه، وإذا أحبّته فإنّها تحبّه على الطريقة التي تريدها هي لاطريقته هو. واللحظة الثانية هي اللحظة التي تنفرد بها مع نفسها تارة في شقة الصديق الغائب الذي

يختفي، ويتوارى عن عينيها طويلاً إلى درجة تحسّ عندها بالقلق والتوتّر، والخشية من أن يكون قد عرض له عارض، ثم وهي تخلو إلى نفسها تارة أخرى في عربة قطار بعد أن ابتاعت تذكرة بما لديها من نقود، لتقوم بجولة في المدينة، وإذا بها تخطئ فتستقل القطار المتجه إلى شمال الولاية، ومابين هذه اللحظة وتلك تظلّ البطلة تكلّم نفسها، وتروي لذاتها الكثير من التفاصيل عن علاقتها بهذا الصديق، وكيف أنّه قدّم لها المساعدة، وكانت تهرع إليه عند الضيق، ونستخلص من هذه التداعيات الكثير من صفات هذا الغائب الذي هو حاضر في وعينا حضوراً يضاهي حضورها هي لكثرة مايدور الكلام حوله وعنه.

وعندما نتساءل عن السّبب الذي صرفها طوال هذه المدّة عن رسم بورتريه له، مع أنّها رسمت الكثيرين، بمن فيهم ذلك المهاجر الذي اختلس اللوحة، ولم يعدها إليها حتى الآن، تشعربالصدمة؛لأنّ شيئاً كبيراً خسرته من غفلتها عن هذا الأمر. بعد هذا التفكير الذي ينقل البطلة من حال لحال، ومن لحظة لأخرى، يصل القطار المحطة الأخيرة، وبعد أن تنزل، وتكتشف أنّ (نا) تبقى معها من النقود لا يمكنها البقاء، ولا العودة، تسارع إلى الاتصال به عن طريق الهاتف، بمثل تلك السهولة، فما قيمة الكلام عن غيابه الطويل، والتساؤل الملح عن بعده، والقلق الممضّ بسبب اختفائه؟

قد تمثّل هذه الأسئلة دليلاً على ثغرة في النّص، وأنّ حبك الحكاية لا يخلو من اضطراب، إلاّ أنّ القارىء يستطيع في شيء من التسامح، تجاوز هذه الثغرة إذا ماتذكّر حرصها على ألاّ تتصل به، والانتظار ريثما يتصل بها هو. وعلى كلّ حال كانت نتيجة الاتصال مفاجئة لها بقدر ماهي مفاجئة للقارىء. فغياب هذا الصديق كان بسبب اقتفائه أثر المهاجر الذي اختلس اللوحة، فقد تطلّب العثور عليه وقتاً غير قصير قبل أن يستردها منه. وإزاء ذلك نرى بطلة القصة في الكلمات الأخيرة التي تخاطب بها الشّرطي، في محطة

القطار، تسمّي الصديق العزيز حبيباً بدلاً من الاكتفاء بكلمة الصديق مثلما كان الأمر قبلاً.

فهل كان البحث عن اللوحة المسروقة هو التميمة السحرية التي أحالت الفراق لقاء، والصداقة حبّاً يذكّرنا بروميو وجولييت؟

وهنا يمكن للقاريء أن يتدخّل في نسيج القصة/ الحكاية، ويرى فيها أمثولة رمزية شبيهة بالحكايات الشعبية، فالبطلة فقدت شيئاً ثميناً غالياً على نفسها، عزيزاً على قلبها، وهو اللوحة التي هي عمل فني فيه شيء من روحها، وأحاسيسها، ومشاعرها الخلاقة. والبطل يتطوّع لاستعادة الشيء المفقود، اللوحة المسروقة، والمكافأة التي يستحقها تبعاً لذلك هي الزواج من صاحبة الشيء المفقود الذي جرى استرداده.

ومابين هذه الرموز وعلاقاتها تفاصيل كثيرة وتراكمت لإقناعنا بأنّ هذه القصة ممّا يحدث في الواقع تماماً، كالقصة السابقة أوجاع، التي تمثّل هي الأخرى صورة مستنسخة عن الواقع اليومي، لكن دونما حبكة رمزية يمكن تصورها عن طريق الخيال والحدس.

واللغة التي كتبت بها سناء الشعلان هذه القصة لغة قصصية لا تخلو من متانة في الأسلوب، ممّا يدعو للقول بأنّها تتعهد لغتها بالصقل والتهذيب، فلغتها تسمو بأسلوبها عن مستوى الكتابة السريعة المفككة، وشبه العامية نجدها عند كتّاب آخرين.



"أرض الحكايا" للقاصّة الأردنيّة سناء الشعلان

نغمة متجدّدة على تراقيم الواقع والأسطورة

بقلم: مسعودة بن بكر*

إذا كانت الحركة بداية الإيقاع المولّد للنغمة أو إذا كانت ارتعاشة ضوء هي التي تؤدي لمولد اللون فالخيال والكلمة هما أصل الحكاية. هي ذي بداية الكتابة حكاية نصوغها بألف شكل وشكل، على إيقاعات مغايرة، تظل بذرتها الأولى مستعصية على التفكّك حتّى ورياح التجديد تسعى لتفتيت بنيتها.. إنّها البدايات التي ظلّت تحافظ على عنصرها منذ تشكلت مجالس القول وديوانية الذاكرة الحافلة بسير الأولين واللاحقين، وكأنما ورثت حواء في صندوق أسرارها عشق الحكي بلازمة الإثراء والتصرّف تسيل على لسانها متجددة قلبا وقالبا شكلا ومضمونا تستدر خيوطها الحريرية بألوان الضوء الخفية من المعقول واللامعقول من جنان الحقيقة ومتاهاتها ومن خصب الخيال وجنونه وطالما أنّ حواء في كلّ الأزمنة ليست بصورة مطابق لأصل في القدم كما يدعي بعضهم لا تخضع لاستنساخ تتفرّد الحكاية عند هذه وتلك بطابع الروح والذات والذائقة والوعي والثقافة.. تتوشح من سرّ راويتها وتتضمخ بروح مبدعتها ولنا في " أرض الحكايا" جولة قصيرة تؤكد هذا السر: سرّ شهرزاد والحكاية.

تسم الكاتبة الأردنية الدكتورة سناء شعلان مجموعتها القصصية هذه بـ" أرض الحكايا" لتضع جغرافية القول منذ أوّل مصافحة. فلماذا لم تقل على سبيل المثال " بحر الحكايا" أو " سماء الحكايا" ؟ ألأم تقصد بتحديد مكان

---

* أديبة ناقدة تونسية

القول للإحالة على أصله ارتباطه بآدم الذي نزل الأرض ليتلقه فيها لغته البشرية ويتعلم صياغة الحكاية لحفظ تاريخه؟

تجعل إذن سناء شعلان من الأرض منبتا للحكاية وأصلا ومنطلقا، أمّا أساسها الصّلب فهو الواقع واقع الإنسان يتأرجح في كلّ الأزمنة بين الحضيض والأعلى، بين الخير والشرّ، بين الحب والكره، بين الشكّ واليقين، بين الجذب والخصب، بين الطلاح والصلاح.. واقع الإنسان بين جفاف الملموس وطراوة الحلم والمأمول.. بين زئبقية الحدث عبر الزمن وانتصابه في اللحظة والمكان وضعين تكفّلت الأسطورة بقولبته في مختبر المتخيّل وإعادة هيكلته محيطة بحدود المعقول واللامعقول وبحدود المكان والزمان...

المجموعة تشبه في تركيبتها باقة أزهار بريّة يكمن جمالها في اختلاف ألوانها، وأشكالها فمن مناخ الأسطورة والخرافة تعرّج الكاتبة على أرض الواقع حيث الأحلام البسيطة والأماني التي تكشف عن الذّات البشرية الضعيفة في ميولاتها البسيطة المعقّدة يقول مقدّم الكتاب الدكتور ابراهيم خليل :

" قصص سناء شعلان على الرغم من ميلها الواضح للحداثة والتجريب لا تستغني عن عنصر الحكاية "

تحتفي قصص أرض الحكايات بالذّات البشريّة بين مفارقات وثنائيات ترسم بفضلها نواتات حكاية الإنسان في واقع تتباين أغراضه وأسراره وهي ذات تصر على الحياة وخلق المستحيل وبناء مدن للحلم وللجمال والمحبّة رغم مفاجآت الغيب.

ترسم سناء شعلان خيوط حكاياها بلغة شفيفة على خلفية مشاهد وصفية راقية[1].

تتعطّر حكايا سناء شعلان بنثار الأساطير، والعلاقة بين الأسطورة والأدب علاقة متينة

[1]. انظر فقرة البداية لقصة: أكذوبة الجزر، ص ٣٣

يقول الأستاذ عامر عبد زيد في دراسة له بعنوان الأسطورة والأدب:

" (...)لاشك أنها علاقة بين مستوى من الفكر وأداة تعبير، ولاشك أنّ العلاقة قوية بين الاثنين، لأنّ الأسطورة هي أدب (...) تعبير أدبي عن أنشطة الإنسان القديم الذي لم يكن قد طور بعد أسلوبا للكتابة التاريخية يعينه على تسجيل إحداث يومه فكانت الأسطورة هي الوعاء الذي وضع فيه خلاصة فكره، والوسيلة التي عبر بها عن هذا الفكر وعن الأنشطة الإنسانية المختلفة التي مارسها بما فيها النشاط السياسي والديني والاقتصادي. إنّ الحديث عن هذه العلاقة يعني الحديث عن ثلاثة مستويات، الأول يتعلّق بالأسطورة،والثاني يتعلّق بالأدب الأسطوري،والثالث يتعلّق بالمضمون الفكري للأسطورة"[٢].

بوّبات " أرض الحكايا":

تقسّم المؤلفة باقة زهورها البريّة إلى فصلين يشتمل كلّ منهما على مجموعة من القصص التي تتقارب في جوهرها وإلى جملة أخرى من القصص وهي:

أ. فصل سداسية الحرمان

ويشمل:

- المتوحش
- المارد
- الخصيّ
- إكليل العرس
- فتى الزهور
- الثورة

ب . فصل أكاذيب البحر

ويشمل:

---

[٢] . دراسة الفكر الأسطوري عن صحيفة الحوار المتمدّن عدد٢٠٧٦ . ٢٢/١٠/٢٠٠٧

- أكذوبة الجزر
- أكذوبة اللؤلؤ
- أكذوبة النوارس
- أكذوبة الأمواج
- أكذوبة المدّ والمرجان
- أكذوبة الأصداف

فيما ترد **بقية القصص** وهي: الباب المفتوح . الجدار الزجاجي . ملك القلوب . الطيران على ارتفاع ١٠٠٠ دقة قلب . صديقي العزيز . اللوحة اليتيمة . رجل محظوظ جدا . دقلة النور . الصورة . الذي سقط من السماء. أرض الحكايا . مدينة الأحلام . البلورة. الشيطان يبكي.

تستوقف القارئ في بعض المحطات قواسم مشتركة مثل عنصر الآخر القادم الذي يغيّر مسار الأحداث مثل قصة **المتوحّش**، قصة الإنسان في المرحلة الصّفر مرحلة حي بن يقظان، مرحلة الإنسان في رحم الطبيعة الخالصة هذا الذي ينبلج من قراره إحساس عارم بالحاجة لوضعٍ مطمئِن على الأرض بين عوامل الطّبيعة القاسية، كأنّه يسعى لقوته سعي الطير وأن يدرأ عنه خطر الوحوش، وأن يحفظ جسده من قسوة الطبيعة متسلحا بأبجديات بيئته وأهمها الرّائحة توسّلها أداة معرفته الأولى، فقد أكّدت هذه الحاسّة نجاعتها لدى الكائن الحي بشراً كان أم حيوانا، غير أنّها تقهقرت أمام تطور الإنسان وتحضّره ودخول وسائل المعرفة التي انتصر فيها سلطان البصر والباصرة واللمس. كانت هذه الوسيلة الطبيعية إذن هي طريق "المتوحش" إلى لقاء مخلوق مغاير هو كما تذكر الرّاوية "عدوّه".... أليس من طبيعة المرء البدائية والفطرية أن يخشى ما يجهل؟ وأن يعاديه ما لم يكشف أسراره وما لم يحط بحدود قوّة هذا الآخر؟ هذا المجهول وضعفه... تعرّف إذن "المتوحّش" على هذا الكائن الذي يشبهه ولا يشبهه، وقالت الطبيعة قولها الفصل وانجذبت الخلايا

لبعضها بعض، وأحبّه أو أحبّها فباتت "كيلا" حبيبته وهنئ بها ردحاً من الزّمن،وهنا تدخل على مسرح الأحداث ثنائية القوي والضعيف لتبدأ مأساة بطل القصّة بقدوم أغراب أقوياء انتزعوا منه حبيبته ورفيقته... في هذه القصة تطفو فكرة الآخر القادم الذي يغيّر مسار الأحداث لتكون القاسم المشترك مع ما يليها ونعني هنا قصة المارد، يترك هذا المارد قمقمه على يد امرأة يقع في حبها ويجعل منها حال خروجه من القمقم ملكة الدنيا ويسعد بقربها حينا من الدّهر حتى يقدم رجل غريب تحبه المرأة وبإيعاز منه تعيد المارد إلى القمقم. كذلك الأمر في قصة الخصيّ كانت الحياة بالنسبة لهذا الغلام المخصيّ في قصر سيّده تسير عادية حتى دخلت القصر جارية خزريّة اشتراها السلطان وقلبها متعلّق بحبيب لها... أحبّها المخصي وقرّر أن يخلّصها من أسر السلطان،ويساعدها لتعود إلى حبيبها،فمكّنها من الفرار ليشهد مأساته بأن قتله السلطان وعلّق رأسه على بوّابة القصر.

في قصة الثورة كان قدوم " هي" على زمرة من الأصدقاء خطرا يتهدّد لحمتهم، فقد أحبتهم أرواحاً،ولكنّهم أحبّوها جسداً، تفرقوا ثم اجتمعوا على أن يثوروا ضدّ "هيّ" وفي حركة مسرحية دقيقة جعلت الكاتبة من "هي" تندمج في ثورتهم بعد أن التقتهم ثانية فانضمّت إليهم تعاطفا معهم حتّى ينتهي بهم الأمر إلى حيث يكون الثائرون، وقرروا بعث جمعية مناهضة لـ "هي".

في فصل أكاذيب البحر يستبطن القارئ البحث الدائم عن الحقيقة الصّرف لتخليص حريرها من شوك الوهم... وآفة الاطمئنان للذّات البشرية حيال الأوهام وتختم هذه الأكاذيب بما يشبه الحكم في نص أكذوبة الأصداف.

عبر عوالم مختلفة تكشف الكاتبة عن خفايا النفس البشرية في مواقف كل من فتى الزّهور الذي يأبى إلاّ أن يهب نفسه ما لم يجده لدى الآخرين، ثمّ الحلاّق شوشو في قصة إكليل العروس الذي يشبه بائع العسل الذي لا نصيب

له مما يبيع، تبدع أنامله زينة العروس ثم يودعها ليستقبل وجها آخر بحركة آليّة. وعبر ذاكرة فتى الجدار الزجاجيّ تستعيد الذّاكرة فراق الأم وانسداد أفق المحبة بفقدان الخيط المشدود إلى رحم الاطمئنان والحياة والمحبّة.

أمّا قصة الصورة فرحلة البحث عن طبيب أسنان للتعالج قاد صاحبها إلى السقوط في حبّ صورة هي في الأصل زوجة طبيب الأسنان، فانتهى الحظ العاثر بالمريض في السّجن بتهمة قتل صاحبة الصورة...تتكرّر تيمة الحظّ هذه في قصة رجل محظوظ جدا.. وفي منعرج الحكايا تأخذنا الرّاوية إلى عالم طارق العسّاف الذي مات دون أن ينعم بفوز لوحته اليتيمة. ثم على ارتفاع ١٠٠٠ دقة قلب ترسم مشهد حبيبين يحلّقان نحو الحياة والموت لأجل الحب على جرف قائم بشموخه أمام ضعف جسديهما.

قصة الشيطان يبكي دليل عمّا بلغه الإنسان من أشواط في المكر والشرّ فاق بها الشيطان نفسه فأصبح هذا الأخير يثير الشّفقة.

لا تسل عن المكان ولا عن الزمان؛ فأزمنة الحكي متداخلة ولا سلطان إلا لزّمن الروح،وهواجس النفس وجنوحها وطموحها. والمكان منبسط وضفاف بين يابسة الواقع ولجج الخيال تسافر بينهما الشّخوص خلف وهم ما. وهي شخوص تطلع من رحم الخرافة تارة ومن بيئة الرّاهن القريب تارة أخرى شخوص منها ما نجده في حكايا الأطفال ومنها ما نجده في محاورات الحكماء والدّراويش والمتصوّفة يجمعهم " الغرائبي والواقعي" كما أشار الدكتور إبراهيم خليل في مقدمة الكتاب:

"(...) كما أنّها تعتمد الأساطير والأبطال والأسطوريين، متخذة من البطل الأسطوري علاقة وآلة ورمزا يوحي أكثر مما يقول، ويعبّر أكثر مما يصف"[٣].

---

[٣]. نفسه.

استشراف المستقبل في قصة"بوابة واحدة لا تكفي" للدكتورة سناء شعلان

بقلم: د. شوكت علي درويش *

قال – تعالى -:

﴿ فإنّ مع العسر يسرا ❖ إنّ مع العسر يسرا﴾ [الشّرح ٩٤: ٧-٨]

ذهب كثير من العلماء إلى أنّ مع كلّ عسر يسرين؛ بهذه الآية من حيث العسر معروف للعهد (معرّف)، واليسر منكر، فالأوّل غير الثّاني، وقد رُوي في هذا التّأويل حديث عن النّبي-صلى الله عليه وسلّم- أنّه قال: " لن يغلب عسر يسرين"، فالعسر الأوّل عين الثاني، واليسر تعدّد.([1])

اللّغة:

اللّغة عدّة الكاتب وعدّته، وقد جاءت جملة العنوان-بوابة الولوج إلى النّص جملة اسميّة، والجملة الاسميّة تدلّ على الثّبات، وقد عنونت الدّكتورة سناء قصتها بـ "بوابة" نكرة، والنّكرة: كلّ اسم شائع في جنسه لا يختصّ به واحد دون الآخر([2])، ثم جاءت بـ"واحدة" نعت لـ "بوابة"، وإذا علمنا أنّ النّعت: هو التّابع المشتقّ أو المؤول بالمشتقّ، الموضّح لمتبوعه في المعارف؛ المُخَصّص له في

---

* الجامعة الأردنية، الأردن.

[1]. أ-المحرّر الوجيز في تفسير الكتاب العزيز للقاضي أبي محمد عبد الحق بن غالب بن عطيّة الأندلسيّ، تحقيق: المجلس العلميّ بتارودانت، المملكة المغربية، وزارة الأوقاف والشؤون الإسلاميّة، ١٤١١هـ-١٩٩١م، ج١٦/٣٢٧. ب- وتفسير القرآن العظيم للإمام الجليل الحافظ عماد الدين أبي الفداء إسماعيل بن كثير القرشيّ الدّمشقيّ، يطلب من مكتبة الجمهورية العربيّة لصاحبها عبد الفتاح عبد الحميد مراد، شارع الصنادقية بالأزهر، مصر، طبع بدار إحياء الكتب العربيّة عيسى البابي الحلبي وشركاه، ج٤، ص٥٢٥.

[2]. النّكرة هي كلّ اسم وُضع لا لِيَخُصّ واحداً بعينه من بين أفراد جنسه، بل ليصحّ إطلاقه على كلّ واحد على سبيل البدل، نحو"رجل" و "امرأة" فإنّ الأوّل يصحّ إطلاقه على كلّ ذكر بالغ من بني آدم، والثّاني يصحّ إطلاقه على كلّ أنثى بالغة من بني آدم.

التّكرات([٣]). أيّ: يفيد في الكلام معنى الحصر والتّخصيص، أيّ "القصر([٤])" المعروف في البلاغة" ([٥]) نرى الكاتبة عمدت إلى هذا لتخدم المعنى الأصلي وتكمّله.

وختمت قصّتها على عكس ذلك، حيث عادت إلى الشّيوع، وتركت التّخصيص، فقالت في النّهاية: "فوجد الأرض أرحب دون بوابة أو جدار أو جنود"([٦])

الشّخصيّة:

قدّمت للشخصيّة بمقدّمة بينت فيها أهميّة المكان بالنّسبة لها (الشّخصيّة)، وأنسنت "البوابة" بتوصيفها باللّئيمة، كما أنسنت الزّمان حيث قالت "يومهم التّعس" المعروف في البلاغة بالاستعارة، وهي استعارة مكنيّة تخييليّة، شبّهت البوابة، واليوم بمن يصحّ منه اللؤم، والتّعاسة ثم حذفت المشبه به (وهو من يصلح منه اللؤم والتّعاسة)، واستعارت له شيئاً من لوازمه، وهو اللؤم والتّعاسة، انعكاسات على من أنشأها لتكبّل وتسجن سكان البلدة (أصحاب المكان) في سجن "جدرانه الجدار العازل، وسقفه السّماء البعيدة" ([٧]) وارتباط البطل بالجدار ارتباط عضويّ، لا يفارقه، فهو على موعد- كلّ يوم- مع الجدار وبوابته، يحمل العمّال الفلسطينيين على متن شاحنته القديمة.

فهل يمرّون (يعبرون البوّابة) بسلام؟ وما الذي أحوجهم لمواجهة كبد ساعات من الانتظار والذّل؟ يا ليت! هم ينتظرون "على أمل أن يُسمح لهم

---

[٣]. المرجع نفسه:٢٠٤

[٤]. القصر الحقيقيّ يكثر في قصر الصّفة على الموصوف
❖البلاغة الواضحة،تأليف علي الجارم ومصطفى أمين؛حقوق الطبع والنقل محفوظة لشركة مكملات بلندن،ط ١٩؛١٣٨٦هـ –١٩٦٦؛ص٢١٩.

[٥]. النّحو الوافي، تأليف عباس حسن، دار المعارف، مصر، القاهرة،ج.ع.م،ج١، ط٤،د.ت،ص٢٤٤.

[٦]. حدث ذات جدار،د.سناء شعلان،أمواج للطباعة والنشر والتوزيع،المملكة الأردنية الهاشمية،عمان،ط١، ٢٠١٦،ص٧٤.

[٧]. المرجع نفسه/٧٣.

بمغادرة البوّابة" (٨) علّهم" يعودون إلى عائلاتهم بأقوات يومهم التّعس"(٩)، أمّا بطلنا "وهو يظلّ قعيد الأرض ينتظر أن يسمح له الجنود بمغادرة المكان ليعود إليها من جديد في اليوم التّالي" (١٠)

لا بدّ أنّه لاحظ أنّ اليهود يروحون، ويجيئون بسرور وحبور، فهل هذا الميز ممّا سيولّد لديه الثّورة؟ لأنّ المعاناة يصعب التّعايش معها طويلاً، لذا فكّر بعمل فرديّ يدفع فيه هذه المعاناة لتتحوّل إلى سرور، ولكي يكون قدوة لآخرين يشاركونه المرارة نفسها، والمعاناة ذاتها، وإن تعدّدت وجوه المرارة والمعاناة.

دفعه هذا الإيمان للإقدام على هدم البوّابة وجزء من الجدار "فقد ركب شاحنته، وأسرع بها، وهوى بها على البوّابة، فخلعها، وحطّم جزءاً من الجدار، وسحق بعض الجنود تحت عجلات شاحنته" (١١)

تصرّف فرديّ، لم يطلبه منه أحد، لا على مستوى الأفراد، ولا على مستوى الفئات أو الأحزاب، أو....

فإذا كانت د. سناء شعلان قد أودعت كتابها "حدث ذات جدار" في شهر ١٠/٢٠١٣، وثورة السّكاكين (ثورة الأقصى) بدأت في تشرين الثّاني ٢٠١٥م، أستطيع القول إنّها استشرفت المستقبل.

وهذه سمة من سمات المبدعة د. سناء شعلان؛ لأنّ الأحداث توالت من عمليات طعن بسكين، إلى عمليّات دهس، إلى عمليّات تفجير...، وهل كان بطلها نعم القدوة هو؟

هذا وقد راعت الكاتبة خصوصيّة القصّة القصيرة جدّاً، وما مازها من غيرها من الأنواع الأدبيّة، من حيث إبراز حدث مع جعله ينمو ببطء حيناً،

---

[٨]. المرجع نفسه:٧٣
[٩]. المرجع نفسه:٧٣-٧٤.
[١٠]. المرجع نفسه:٧٤.
[١١]. المرجع نفسه:٧٤.

وبتسارع حيناً آخر، وقصرت قصتها على شخصيّة واحدة نامية، مع ضيق المساحة المكانيّة، والشّخصيّات الجانبيّة من جنود أعداء، وأنسنة الجدار، لتبدع قصّة استشرافيّة، مؤمنة أنّ تصرّفاً فرديّاً صادراً عن إيمان، يمكن أن يكرّره آخرون ليصبح تعبيراً مثيراً، يستحقّ الوقوف عنده، ويفضي إلى نتائج هائلة مؤثرة مرشّحة للاستمرار لتجد "الأرض أرحب دون بوابة أو جدار أو جنود"([١٢]) أيّ: حتى تحرير الأرض من مغتصبيها.

.....................❖❖❖❖❖ ....

[١٢]. المرجع نفسه:٧٤

استلاب الذات وقهر العشيرة
قراءة في مجموعة (قافلة العطش) لسناء شعلان

أحمد طوسون

تصدر لنا سناء شعلان في مجموعتها (قافلة العطش) عوالم قصصية تحتفي بالحب بوصفه جوهراً وقيمة إنسانية عليا، تمثل العلاج والخلاص لذات الفرد التي تعاني استلابا وقهرا من المجتمع الذي مازال تحكمه مجموعة من القيم التي ترجح على إنسانية الفرد، وترسخ لعطش الذات وحرمانها من التحقق الإنساني (الأنثى أو الذكر – لا فرق) وتزيحه إلى الوراء وتعلي من شأن المجموع على حساب أية قيمة أخرى.

ومن خلال موقف العطش للحب والرغبة في الإشباع الروحي والمادي للذات للخروج من أسر الاستلاب تظل شخوص سناء شعلان في بحث محموم للوصول إلى ارتواء سيكون بالتبعية صادما ومتصادما مع قيم المجتمع باختلاف صوره البدوية منها والحضرية.

يبرز هذا المعنى بوضوح في قصة (قافلة العطش) التي اتخذت الكاتبة عنوانها عنوانا دالا للمجموعة.. إذ يركز القص على الصراع الناشب بين نوعين من القيم، قيم القافلة التي تحدد أهدافها في استعادة كرامة القبيلة التي أهدرت بأسر النساء في الغارات على مضاربها والحفاظ على الأعراض وصونها وجمع الشتات وفك الأسيرات.

وقيم الفرد الذي تسعى ذاته للتحقق الإنساني من خلال إشباع عطشها للحب والعشق.. والذي بدوره يصنع اختلافا في المفاهيم المتعارف عليها بين الفرد وبين القبيلة، فبينما الذات تجد حريتها في تحقق الحب وإشباعه.. فتتخلى بطلة القصة عن حريتها المادية بإرادتها من أجل ما هو أكبر وأعظم،

حيث الوصول إلى مطلق الحرية المادية والروحية في إشباع عطشها إلى الحب، (كانت على وشك أن تعتلي هودجها، بقبضته القوية، منعها من إكمال صعودها وقال بمزيد من الانكسار: من ستختارين؟ نظرت في عينيه: " أنا عطشى... عطشى كما لم أعطش في حياتي".. اقترب البدوي الأسمر خطوة أخرى منها، كاد يسمع صهيلها الأنثوي وقال: عطشى إلى ماذا؟. قالت بصوت متهدج: عطشى إليك... ([1]).

فالبطلة اختارت البقاء إلى جوار البدوي الأسمر وفي أسره لتحقق حريتها الأنثوية وتحققها الإنساني بإشباع عطشها الجارف إلى الحب والهرب من أسر آخر أشد وطأة، أسر القبيلة بتقاليدها وقوانينها وقيودها.

أما القبيلة فترى في فك الأسر المادي تحقق لمفهوم الحرية بنظرها، ولا تستطيع أن تتفهم دوافع بطلتها حتى وإن اشتركوا معها- كأفراد - في حالة العطش إلى الحب، لكنهم كبتوا مشاعرهم واستسلموا لأسر الأفكار بجدرانه التي تحجب القلب والعقل.. (صرخ الأب: خائنة، ساقطة، اقتلوها، لقد جلبت العار لنا. كيف تختارين آسرك على أهلك ؟!)([2]).

هذي المنظومة من الأفكار التي تحكم القبيلة تجعل من تساؤله في المقطع السابق سؤالاً إنكارياً لتصرف البطلة وتعليليا لتطرف الأفكار الذي يجعل القبيلة تصم كل من يختلف معها بالخيانة وتحكم عليه بالقتل المادي والمعنوي في سياق فني سري بالدلالات.

والمفارقة أن منظومة القيم هذه تتخذ من العطش إلى الحب ذريعة للمنع والحجب والمصادرة، بدلا من تشابك الأفكار وتحاورها، ليطال المنع ما يختلج النفوس من مشاعر ويصادر ما قد يحمله الغد من تباشير لأفكار جديدة

---

[1]. سناء شعلان، قافلة العطش، ط١، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع بدعم من أمانة عمان الكبرى، ٢٠٠٦، ص١٢
[2]. نفسه، ص ١٢.

ومختلفة، تمثلت في وأد الطفلات وهن صغيرات، خوفا أن يكبرن يوما ويكررن فعل البطلة بالنص.. (شعرت القافلة بأنها محملة دون إرادتها بالعطش إلى الحب والعشق، لكن أحدا لم يجرؤ على أن يصرح بعطشه، عند أول واحة سرابية ذبح الرجال الكثير من نسائهم اللواتي رأوا في عيونهن واحات عطشى، وعندما وصلوا إلى مضاربهم وأدوا طفلاتهم الصغيرات خوفا من أن يضعفن يوما أمام عطشهن)([٣]).

والسارد داخل النص يكشف عن انحيازه لقيم الفرد في مواجهة قيم القبيلة باستخدام ما يمكن أن نسميه تقنية المتن والحاشية.. فالمتن يتمثل في توصيف الحدث الأساس بالقصة.. والحاشية تتمثل في تدخل الساردة بالتعليق الذي لا يخلو من دلالات واضحة، فالساردة من البداية تستهل القصة بتعليق يبين أدانتها المسبقة للقبيلة ومفاهيمها واعتقاداتها.. (كانوا قافلة قد لوحتها الشمس وأضنتها المهمة واستفزها العطش، جاءوا يدثرون الرمال وحكاياها التي لا تنتهي بعباءات سوداء تشبه أحقادهم وغضبهم وشكوكهم.)([٤]).

وتنهي النص بحاشية أخرى تؤكد إدانتها للقبيلة التي لا هم لها إلا ترسيخ عطش الذات واستلابها.. (العطش إلى الحب أورث الصحراء طقسا قاسيا من طقوسها الدامية، أورثها طقس وأد البنات، البعض قال إنهم يئدون بناتهم خوفا من الفقر، لكن الرمال كانت تعرف أنها مجبرة على ابتلاع ضحاياها الناعمة خوفا من أن ترتوي يوما)([٥]).

التصادم بين قيم الفرد وقيم المجتمع يبدو واضحا في قصة (سبيل الحوريات)، فافتقاد البطلة إلى الحب (موتيف العطش) يؤدي إلى عدم تكيفها مع المجتمع وخروجها عن تقاليده وقوانينه، بالمقابل ينظر إليها المجتمع على

[٣] . نفسه، ص ١٣.
[٤] . نفسه، ص ٩.
[٥] .نفسه، ص ١٣ و١٤.

أنها مجنونة لعدم إيمانها بقيمة وتقاليده، ويظل المجتمع يمارس دور المتفرج السلبي تجاه الفرد الذي يعاني اغترابا واضحا عن المجتمع بقيمه ورؤاه، وتظل الذات في استلابها وتشيؤها أسيرة الوحدة والاغتراب. ولا تملك (هاجر) بطلة القصة من سبيل لمقاومة قهر المجتمع (بسلبيته)- (هي مجنونة اسمها هاجر المجنونة، لا أحد يعرف عنها أكثر من ذلك، نهاراتها تقطعها بين سبيل الحوريات وفي الليل تتكور في ركن منه وتنام ملء شواردها، لأكثر من مرة حاولت شرطة المدينة أن تبعدها عن المكان لأنها تسيء الى السياح الذين يقصدونه، لكنها تعود........ ولم يعد أحد معنيا بأبعادها، حتى الشرطة نسيت الأمر)[٦] - إلا التعري الذي يفضح الغضب ويبدو كصورة لنفي العالم حولها والتعامل معه ومع مكوناته بعدم انتماء حقيقي وبخوف مصحوب بفزع، وتصبح مظاهر الجنون وسيلة للحفاظ على الذات وإن استمرت معاناتها ويكشف تعري هاجر تعري المجتمع من القيم التي تعلي من شأن الفرد وحقه في الحياة الكريمة و الحب الذي يصبح في كثير من الأحوال مرادفا للحرية.

لذلك حينما تقابل هاجر ذاتا أخرى لفنان يعيش اغترابا ما مع المجتمع، لكن ذاته الفنانة بما تملكه من قيم حب وخير ورغبة بالحياة، تنتشل هاجر من استلابها وتتوافق مع ذاتها مرة أخرى بعد أن تحقق إشباعها المادي والمعنوي.. (دخلت هاجر إلى الشقة بكل رضى وسعادة ولم تخرج منها أبدا واختفت هاجر وافتقدها سبيل الحوريات وإن لم يفتقدها أحد آخر، لأن المجانين لا يفتقدهم الناس)([٧]).

هذا التصادم والصراع يأخذ شكلاً مغايراً في قصتي (تيتا) و (تحقيق صحفي).. حيث يدور الصراع في القصة الأولى بين الطبيعة بعفويتها متمثلة في تيتا التي تفتقر إلى المدنية والتحضر لكنها تملك الأيمان بحب الحياة وتؤمن

[٦] نفسه، ص ٣٣.
[٧] . نفسه، ص ٣٦.

بالطبيعة بعفويتها الجامحة وقدرتها على مداواة الأمراض، تلك الطبيعة التي نجحت في الأفلات من سطوة المدنية وقيودها وأدرانها، في مواجهة العلم المتمثل في الطبيب الأوربي الأشقر، صراع تم تناوله في كثير من الكتابات العربية لعل أشهرها رائعة يحيى حقي (قنديل أم هاشم)، لكن الساردة في النص تنحاز انحيازا كاملا للعشق والحب، لعفوية الطبيعة وبراءتها البكر وقدرتها على أرواء العطش الكامن بالنفوس، فالعلاقة التي تبدأ بكراهية الطبيب لتيتا ولخرافاتها تنتهي بإستسلام الطبيب لساحرته الجميلة وإيمانه بخرافتها لينتصر الحب.. (خطا خطوتين الى داخل خيمتها، كان يتفرس في قسماتها بنظرات جائعة، قالت له بتلعثم وبشجاعة مزعومة: ها قد جئت إذن، هل أقرأ لك كفك؟ قال: بل جئت لأخطفك يا ساحرتي الجميلة.)(٨).

وكذلك الحال في قصة (تحقيق صحفي) تهجر البطلة زوجها وعملها وحياتها ومدنيتها بعد أن صادفت في رحلة عملها إلى أرض تيغمار بالصحراء الغربية الحب الذي لاتقيده القيود، الحب الخالص الذي انتظرته وظلت تحلم به.

حب يوحد الموجودات:

تقدم سناء شعلان في مجموعتها بانوراما متعددة المشاهد للحب والعشق، لكن الحب الذي يربط بين الرجل والمرأة في النصوص حب أسطوري يمثل البؤرة التي تنسج حولها البنى السردية، لكنه ليس الحب المتعارف عليه في العلاقة ما بين الرجل والمرأة.. إنه حب تصنعه مخيلة شخوص النصوص وأحلامهم، ويصبح مخلوقا له صفاته الأسطورية وحياته المادية والروحية، من أجل ذلك تسعى شخوص الكاتبة لترصده ومناجاته وعلى استعداد لتقديم حياتها قربانا لمخلوقهم الذي يعني الوصول إليه والأمساك به الوصول إلى اكتمال يهبهم خلودا.

٨. نفسه، ص ٤٣

لكن الحب بطبيعته مراوغ، ذو لمحة صوفية تنطوي على أن الشيء يحمل داخله نقيضه، فتمام اكتماله نقصان وفي نقصانه اكتمال.

ويتسع معنى الحب داخل النصوص إلى آفاق أبعد تصل به إلى بعد روحي يوحد بين الموجودات بأشكالها كافة، من بشر وجماد وآلهة أسطورية، يذيب ما بينها من فوارق ويصهرها في بوتقته، ينزل بالألهة إلى مصاف البشر ويصعد بالبشر إلى مصاف الألهة.. يحول الجمادات إلى كائنات من دم ولحم ويضفي عليها شيئا من انسانيته، ويجمد البشر إلى كائنات شمعية بلا قلب.

فلانجد فارقا كبيرا ما بين عطش خيال المآته في قصة (الفزاعة) الذي عاش مصلوبا في أرض معشوقته، وكيف نجحت دندنات معشوقته ولمساتها العفوية أن تجعل الحياة تدب في أوصاله، وتهبه قلبا ينبض بالحب والغيرة فيتخلى عن صفاته كجماد ليصبح كائنا من مخلوقات الحب والعشق. أو مابين بطل قصة (زاجر المطر) الذي يتخلى عن انسانيته ليتحول إلى كائن شمعي مختارا، أشباعا لعطشه إلى الحب بعد أن صادفه العشق مع مخلوقته الشمعية.

والبنى السردية في قصتي (الفزاعة) و(زاجر المطر) تعتمد على التماس والتقاطع والنسج المغاير مع أسطورة بجمليون الذي تروي القصص عنه أنه أعجب بتمثال من العاج لأفروديتي نحته بنفسه فشغفه حبا ورجا الألهة أن تهبه الحياة، فلما أجابت الألهة رجاءه تزوج التمثال الذي صنعه بيده.

كذلك يتلاشى هذا الفارق بين الكائنات في قصة (رسالة إلى الإله)، فيتساوى عطش الإله زيوس كبير آلهة الأغريق للحب مع عطش البطلة داخل النص للعشق، فالعشق يذيب الفوارق ما بين البشر والآلهة.

فكما جعلها العطش إلى العشق تكفر بزيوس الأله بما يمثله من قوة وسلطة لاتمس، وبما يملك من جبروت قادر على أن يهبها العشق المطلق، وتلعنه.. (أمسكت بدواة وقرطاس وجلست إلى طاولتها الخشبية وكتبت

بغضب وتحد يناسبان يأسها وإن لم يناسبا طبعها واستكانتها: رسالة إلى زيوس... أنا وحيدة... اللعنة عليك كيف تتركني أعاني من كل هذه المعاناة؟ أريد حبا واحدا يملأ ذاتي، يهصر أشواقي وذاتي، يسكن ما بيني وبين جسدي، أريد حبا يقتلعني من أحزان جسدي ووحدة ساعاتي، أريده حبا قويا جبارا لا يعرف الألم، أريده حبا يمسك بتلابيب روحي ويخلق حشرجات دامية في نفسي، اللعنة عليك، استجب لي ولو لمرة واحدة)([9]).

العطش ذاته جعل زيوس يكفر بصفاته الألوهية ويتمنى أن يصبح عبدا لإله آخر قادر على أن يهبه حبا حقيقيا واحدا.. (في لحظات قدرها البشر بآلاف السنين من صمت الإله زيوس واحتجابه دونهم، تذكر كل من عشق من نساء والآهات، كانت سلسلة طويلة من العشق والعشيقات، عشق هيرا، ويوربا، ولاتوفا، وإنتيوبي، وديون، ومايا، وتيمس، ويورنيوم، ومنيوزين، وأورينوما، وسيميلي الجميلة، والكمينة، وداناي، وليدا، والكثير الكثير من اللواتي نسي أسماءهن. ذاق آلاف النساء، عرف كل آهات وانكسارات العشق، ولكنه ما زال يتمنى العشق، ما زال يحلم بلحظة حب، تمنى لو كان له هو الآخر إله ليرسل إليه رسالة يتضرع فيها كي يذيقه العشق الحقيقي ولو لمرة واحدة في الحياة.)([10]).

هذا الإله الذي يتوق الى الحب أجاب استغاثة الإنسية وخلق لها هاديس إله الموت ليقبض روحها، في دلالة واضحة وكاشفة.. كما إنه لم يستسلم لحالة الضعف التي داهمته وقهر رغبة العشق بالشرب وبأوامر زاجرة تمنع وصول رسائل العشاق إليه، بينما الأنسية واجهت مصيرها برضاء.

---

[9] . نفسه، ص ٢٠-٢١.
[10] . نفسه، ص ٢٣.

وما يلفتنا في النهاية أن الكاتبة تعتمد في أغلب النصوص على بنية سردية ذات طابع إخباري، السارد فيها من خارج النص يدير دفة الحدث ويوجهه و اللغة شاعرية تحتفي بالجماليات التقليدية للسرد.

. . . .❖❖❖❖❖ . . . .

الحبّ... والأنفس الثّلاث في "لا قصّة حبّ للجدار العازل" للكاتبة: د.سناء الشعلان

بقلم: د. شوكت علي درويش*

تمتاز القصة القصيرة جداً من غيرها بكلماتها المعدودة، وسطورها المحدودة، لتسلّط الضّوء على مشكلة مجتمعيّة، أو غرس قيمة محبّبة، أو قضيّة فنيّة... وتركّز على شخصيّة واحدة، لتصل إلى هدفها المنشود. والكاتب(الكاتبة) لا بدّ أن يعي أهميّة دور المتلقّي(القارئ/ النّاقد)، وأن يتطلّع إلى أن يكون شريكاً فاعلاً، يأخذ ويعطي، وكلّ حسب ثقافته وتفاعله مع النّص.

اللّغة: بدأت الكاتبة د. سناء شعلان عنوان قصّتها بـ "لا" النّافية للجنس، وجاءت باسم "لا" مضافاً إلى نكرة ([1]). وإذا كان المضاف نكرة، وأُضيف إلى نكرة، فإنّه يكتسب منها – مع بقائها على حالها- "تخصيصاً" يجعله من ناحية التّعيين والتّحديد في درجة بين المعرفة والنّكرة، فلا يرقى إلى تعيين مدلوله إلى درجة المعرفة الخالصة الخالية من الإبهام والشّيوع، ولا ينزل في الإبهام والشّيوع إلى درجة النّكرة المحضة الخالية من كلّ تعيين وتحديد"([2]).

فقد مازتها الكاتبة من؛ "قصّة مروءة"، و"قصّة تعذيب"، و"قصّة بطولة"... فانحصار الأمر في نوع من أنواع القصص أكسبه "التّخصيص".

كما وظّفت الاستعارة المكنيّة"... في أنّ قلمه يكتب ما يشاء وعلى هواه ..." توظيفاً معبّراً، قلب معايير الشّخصيّة، وجعلها تنتقل من حال إلى حال.

---

* الجامعة الأردنية، الأردن.

[1] – معنى الإضافة: نسبة الثّاني للأوّل،التّحفة السنية،ص ٣٠

[2] – النّحو الوافي: ج٣، ص٢٣

لمَ اختارت الكاتبة "قصّة حبّ" ؟ ألتضعنا أمام لوحة نفسيّة؟ أم لإيمانها بقيمة الحبّ؟ قيمة يجب ترسيخها في النّفوس؟

فالكلّ يُحِبّ أن يُحِبّ وأن يُحَبّ، فالحبّ عاطفة فطريّة، جُبلت النّفوس على السّعي وراءها، والارتماء في أحضانها، والتّلفّع بعباءتها، لينام مطمئناً، مرتاح البال. فقيمة الحبّ قيمة سامية يجب زرعها في النّفوس، لتنمو القيم الأخرى وتسمو.

الشّخصيّة: شخصيّة الصّحفيّ الشّخصيّة الرّئيسة يهوديّ صحفيّ مشهور، وله إنجازاته القصصيّة ومقالاته الرّصينة الجريئة، أغرته السّلطة الصّهيونيّة بمال وفير جدّاً، وبخاصّة في أمر يقف العالم ضدّه، وهو بناء الجدار العازل، وجاء ومعه حبيب نفسه؛ وحبيب الأنفس البشريّة: ﴿ **وَتُحِبُّونَ الْمَالَ حُبًّا جَمًّا** ﴾ [الفجر ٨٩: ٢٠] المال، والمال، والمال، "ليكتب عنه – الجدار- المقالات والقصص الدّاعمة لكلّ من يرى وجوده في هذا المكان عدلاً وضرورة لحماية اليهود الغاصبين في أراضيهم المسلوبة من الفلسطينيين" ([٣]) غير مبال بالحقيقة والعدل.

الشّخصيّة الثّانية : قلمه –استعارة مكنيّة- كما أسلفت، شخصيّة صداميّة، متمرّدة على صاحبها،"يكتب ما يشاء على هواه، دون الانصياع له" [٤].

حاول الصّحفيّ – الشّخصيّة الرّئيسة – أن يكتب قصّة حبّ واحدة في ظلّ هذا الجدار، فعجز عن ذلك" ([٥])، أهو من كتّاب قصص الحبّ؟ أهو ممّن اشتهر في مقالاته بالدّعوة إلى الحبّ والألفة؟ أصدمته الحقيقة؟ حقيقة الشّخصيّة الثّالثة – الفلسطينيين ومعاناتهم وما جرّ هذا الجدار عليهم من بؤس وشقاء –

---

٣ - سناء شعلان،حدث ذات جدار، ص٧٢
٤ – نفسه: ص ٧٣.
٥ – نفسه: ص ٧٣.

"فكتب مئة قصّة حزن بسبب هذا الجدار"(٦) لقد وعى، وأيقظه قلمه – الشّخصيّة الثّانية- ليوقظ في عقله ووعيه نفسه اللّوامة، ليسارع إلى النّفس المطمئنة "مزّق أمر الدّفع "الشّيك" ذا الأصفار الكثيرة، وشرع يعيش قصّته الأولى مع الحقيقة". وسار على درب من سبقه من الأجانب الذين يقفون إلى جانب الشّخصيّة الثّالثة – الفلسطينيين- ينصرونهم قولاً وفعلاً، ويشاركونهم في مظاهراتهم المستمرّة ضدّ هذا الجدار، لتزف وسائل الإعلام العالميّة مزينة الحفل بصوره "تحت عنوان: صحفيّ أمريكيّ يقضي نحبه برصاص قوات الاحتلال الصّهيونيّ".

شخصيّة الصّحفيّ شخصيّة نامية، راعت الكاتبة تحوّلات النّفس البشريّة من النّفس الأمّارة إلى النّفس اللوامة إلى النّفس المطمئنة، وجعلت مفتاح التحوّل استعارة مكنيّة ممّا أضفى على القصّة متعة التّشويق، مع نهاية قمّة في التّحوّل والانتقال من القناعة إلى العمل المشرّف ليقابل بأقسى عداء وأقساه على النّفس البشريّة.

حبذا لو أضافت الكاتبة – من أصل يهوديّ- ليصبح العنوان :"صحفيّ أمريكيّ- من أصل يهوديّ- يقضي نحبه برصاص قوات الاحتلال الصّهيونيّ" ليعرف العالم أنّ العدو الصّهيونيّ يتنكّر لمن يقف مع الحقّ حتى ولو كان من أبناء جلدتهم.

المصادر والمراجع:

١- حسن؛ عباس، النّحو الوافي، دار المعارف، مصر، ط٤، د.ت

٦ – نفسه: ص٧٣

٢- شعلان، د.سناء، حدث ذات جدار، مجموعة قصصيّة، أمواج للنّشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط١؛ ٢٠١٦

٣- عبد الحميد، محمد محيي الدين، التّحفة السّنيّة بشرح المقدمة الأجروميّة، تحقيق د. شوكت علي درويش، مكتبة الرّشد ناشرون، ط ٢؛ ١٤٢٤هـ -٢٠٠٣ م

...................❖❖❖❖❖ ....

القصة النسوية / سناء الشعلان وقصة قافلة العطش

بقلم: د: أريج عيسى تليلان السليم *

❖❖ دراسة لقصة (قافلة العطش) :

تنفتح قصة "قافلة العطش" على مجموعة من المعطيات الفكرية والحضارية والاجتماعية لمجتمعنا العربي؛ فهو نص على قدرعالٍ من المرونة، يتعاطاه المتلقي من أي زاوية يشاء. فالقاصة ابنة هذه البيئة التي أجحفت حقوق المرأة عقودا من الزمن، ثم ظهرت تلك الأصوات المندده على محدوديتها بهذا الظلم، والساعية لأن تعيد للمرأة ما سُلب منها بقصد أو بغير قصد. لتكون هذه القصة واحدة من تلك الصرخات المتشوقة لإعطاء المرأة قيمتها الحقيقية في عالمنا العربي.

❖ملخص أحداث القصة:

تعرض قصة من الصحراء، تقوم فيها إحدى القبائل الغازية بهزيمة قبيلة أخرى وتأسر نساءها. ليقع بعد ذلك زعيم القبيلة المنتصرة في عشق إحدى الأسيرات، والتي تبدو أنها أبنة زعيم القبيلة، ليرفض بعد ذلك عرض القبيلة المهزومة بفداء النساء بالمال، بل وإكراما لتلك الفتاة التي عشقها أنعم عليهن بالحرية، وقدَّم للقبيلة الطعام والشراب. لتصل القصة إلى ذروتها عندما ترفض تلك الفتاة الجميلة المختلفة المعشوقة أن تنفك من آسرها، وتفضل البقاء معه على الرجوع مع قبيلتها لتأتي بذلك ببدعة ما سمعت بها العرب من قبل، متحدية بذلك كل الصعوبات والعقبات التي واجهتها لتحقيق حريتها الأنثوية. ثم صورت القاصة تلك القافلة التي عادت محملة بالعار كما تعتقد، بسبب فتاتها الجميلة التي آثرت حريتها وإيجاد ذاتها على العودة لما كانت عليه مع القبيلة. كما تصور رجال القبيلة أثناء عودتهم وقد قاموا

---

* باحث أردني.

بقتل نسائهم لما شاهدوه في عيونهن من عطش، وقاموا أيضا بوأد البنات الصغيرات خوفا من أن يجلبن العار عندما يكبرن ويكررن فعل البطلة في النص.

❖الثيمة الأساسية التي قامت عليها القصة:

القصة تقوم في بنيتها الأساسية على تيارين فكريين متضادين:

- تيار مساند وداعم للمرأة في مطالبها المشروعة، وهو من يسعى لتخليصها من بعض المعتقدات والأفكار السلبية التي تعيدها للوراء أدراجا بائدة عتيقة.ــــــــ ويمثل هذا التيار (البدوي الأسمر).

- وتيار مندد بكل المساعي الجادة لتخليص المرأة من قسوة الأعراف والتقاليد السائدة، والمعوق لأي تطور يسعى للنهوض بالمرأة أينما كانت.ــــــــ ويمثل هذا الاتجاه رجال قافلة العطش.

حيث تسهم هذه البنية في الكشف عن المغزى الذي ترمي القاصة لإبرازه..

❖دلالــــة العنوان (قافلة العطش) :

يعد العنوان ركنا أساسيا في العمل الأدبي، ذلك أنه يشكل المفتاح الإجرائي الذي تتجمع فيه الأنساق المكونة للعمل الإبداعي، التي تصب في البؤرة ذات الحالة التكثيفية لمجريات الحدث داخل البنية النصية، ومن خلال هذه البؤرة تتشظى رؤى القارئ التي يكشف من خلالها عن جمالية الترابط بين عنوان العمل الأدبي وبين تلاحق الأنساق في الأحداث المتبلورة في بؤرة العمل".[1]

هذا بالإضافة إلى كون العنوان يكشف للمتلقي عن تلك المعطيات الثقافية والاجتماعية والفكرية والنفسية التي قامت عليها بنية القصة أساسا.

فالقافلة كما عُرف عنها أنَّ أهم ما تحمله في الصحراء هو"الماء"، ثم تظهر المفارقة للمتلقي عند إضافة كلمة العطش للقافلة. ليتسأل القارئ: ما الذي أرادته القاصة بهذه المفارقة؟، فالأكيد أنها عمدت إليها، ولم تأتي عفو

[1] فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة، ص١٥

الخاطر، وقصدت من ورائها إلى الكثير. ليتبين للباحثة مباشرة أن هذه القصة تقوم في بنيتها الأساسية على فكرين متضادين، وهذه الفكرة سيطرت على القصة من عنوانها حتى خاتمتها، ليتم بذلك التئام بؤرها النصية كاملة.

فهي قافلة من الأماني والأحلام والطموحات والآمال التي تسكن ركاب القافلة بشكل عام والنساء بشكل خاص، لكنهم لا يحصلون عليها ولا يحققونها بسبب الممنوع والعيب الذي يجعلهم في عطش دائم. "ورحلت قافلة العطش، كانت قافلة عطشى إلى الحب، ومطعونة في كرامتها على يدي مهرتها الجميلة........ شعرت القافلة بأنها محملة دون إرادتها بالعطش، العطش إلى الحب والعشق، لكن أحدا لم يجرؤ على أن يصرح بعطشه."[٢]

❖دلالة "العطـــش" التي تشكل دلالة المغزى:

هو توق المرأة وتعطشها لمجموعة حقوقها وطموحاتها وآمالها المسلوبة من مجتمع لم يعرف في المرأة إلا كونها أداة لتفريغ عواطف الرجل وأداة للإنجاب، ولم يعرفها على أنها نصف المجتمع وهي من تنجب نصفه الآخر. لنصل بذلك إلى أن حاجة المرأة لحقوقها التي تعد قوام حياتها وأساس وجودها، هو كحاجة الإنسان الظمآن للماء، الذي يعد عصب الحياة بالنسبة للبشرية كافة. فالقصة نقد واقعي اجتماعي فكري لأسلوب التعامل مع حقوق المرأة في عالمنا العربي.

❖❖البؤر الترميزية في القصة :

- **البدوي الأسمر** من وجهة نظر التيار السلبي هو الآسر الذي سلب النساء حريتهن وكرامتهن.

[٢] الشعلان، سناء ،**مجموعة قافلة العطش القصصية** ، دار الوراق للنشر والتوزيع/الأردن، ط١، ٢٠٠٦م، ص١٣.

لكنه من وجهة نظر النساء الجادات في التغيير، هو المحرر والمخلص، ويتمثل لهن بتلك القشة التي يتعلق بها الغريق ليصل إلى برِّ الأمان.

- **النساء اللواتي صعدن القافلة العطشى** التي جاءت لافتدائهن كما يعتقدن؛ هنَّ النساء اللواتي يرفضن كل ما من شأنه رسم صورة جديدة للمرأة، ويفضلن البقاء والعودة لما كنَّ عليه خوفا من القادم المجهول. فهن يمثلن التيار النسوي القابع خلف أسوار الخوف والجهل وقلة الحيلة.
- **المرأة الجميلة المعشوقة** التي فضلت البقاء مع آسرها، هي المعادل الرمزي للتيار النسوي المطالب بحقوقه، والساعي لخلق واقع جديد للمرأة العربية بكل ما فيه، ذلك التيار الذي يمثل المرأة في أجمل حللها؛ فهي الجامحة والجميلة والرافضة والآسرة في الوقت ذاته. حيث شكلت هذه المتناقضات للمرأة وجودا فعالا ومغايرا عما كانت عليه في مجتمع لم يعرف للمرأة إلا صورة واحدة،لم تخرج بأبعادها المختلفة عن أفق توقع التيار السلبي.
- **والملاحظ** في هذه القصة تغليب القاصة لقيم الفرد مقابل قيم الجماعة؛ فالبدوي الأسمر (الآسر) يمثل تيارا مناقضا لمجموعة الرجال الذين جاؤوا لاستعادة النساء. والمرأة الجميلة (المأسورة) تمثل تيارا مناقضا لمجموعة النساء اللواتي صعدن القافلة العطشى للعودة إلى ما كن عليه سابقا. وإن دلَّ ذلك على شيء فهو يدل على أننا كمجتمع عربي لا زلنا في بداية الطريق الذي يتقبل رسم صورة أو واقع جديد للمرأة العربية. فالواحد الإيجابي مقابل المجموع السلبي يدل على أن الغالبية العظمى لا تزال رافضة وغير قادرة تماما على استيعاب متطلبات التغيير كاملة.

أولاً: الشخصيات:

أ- **الشخصيات الرئيسية:** تدور أحداث القصة حول شخصيتين محوريتين هما: البدوي الأسمر والفتاة الجميلة المأسورة.

- **البدوي الأسمر:** شخصية قوية شجاعة، قادرة على الدفاع عن أفكارها، ترى في الجديد القادم مستقبلا أفضل، ترفض ظلم المرأة وكبت حريتها. وقد مثلت هذه الشخصية التيار الذكوري المساند للمرأة ، والذي تبنى فكرة الدفاع عنها ورد اعتبارها، وهذا التيار من تفضله المرأة.
- **الفتاة الجميلة:** شخصية محورية متمردة على واقع المرأة المعيش في الوطن العربي، رافضة له، جامحة، وطامحة لتحقيق الأفضل في عالمها الأنثوي الذي سُلب منه الكثير منذُ الأزل، دفعت الأحداث لتنمو نحو اللامتوقع الغرائبي ،فسعت لفرض واقع جديد يحمل بين طياته رؤية أفضل ونظرة أعمق، قوامها تكاملية الرجل والمرأة في مجتمعاتنا العربية.

ب- **الشخصيات الثانوية:**

- **شيخ القبيلة:** شخصية ثابتة في أفكارها ومعتقداتها، لا تميل إلى التغيير والتجديد. تفضل أن تقبع تحت ظل التقاليد والأعراف القاسية المجحفة، ترفض إعطاء المرأة أي قيمة أو اعتبار. ينظر إلى المرأة على أنها مسلوبة الإرادة وأن أمرها بيد الرجل دائما، ليفاجئ في لحظة، من تلك المرأة (ابنته) التي كسرت أفق توقعه وقبيلته،بإصرارها على اعتلاء قمة الحرية الأنثوية الإنسانية، وتكوين ذاتها وعالمها.
- **رجال القبيلة:** هم من يمثلون النظرة الجاهلية للمرأة، بوأدهم لطفلاتهم الصغيرات أثناء عودة القافلة؛ في إشارة إلى قتل تلك الأماني والآمال قبل إيناعها.
- **الطفلات الصغيرات:** شخصيات ثابتة مظلومة، لا ذنب لها إلا أنها إناث ستكبر يوما وتحلم بامتلاك عالمها المسلوب.

ثانيا: المكان :

اختارت القاصة الصحراء في هذه القصة مكانا لدوران الأحداث، حيث لا يكون اختيار المكان عشوائيا أو عبثيا، بل لاختيار مكان بعينه دلالة عميقة تدخل في بنية النص القصصي. فالصحراء مكان الحرمان والضياع والسلب، إذ لا قيمة للمرأة في هذا المحيط.

ويأتي اختيار القاصة لهذا المكان بشكل متعمد ومنسجم مع ما ترمي إليه القصة لسببين؛ يتمثل السبب الأول من كون الصحراء قاسية جافة تشبه في ذلك قساوة الأعراف والتقاليد العربية، وإجحافها لحقوق المرأة. أما السبب الثاني يتمثل في كون الصحراء الموطن الأصلي للعرب، وكأن القاصة أرادت أن تقول: أن هذه هي نظرة العرب للمرأة منذ الأزل. فلا زال العرب يتمسكون بتقاليدهم التي اكتسبوها منذ أيام القبيلة.

ثالثا: الـزمـن :

الزمن في قافلة العطش مختزل في ذلك اليوم الذي قدمت به القافلة العطشى لاسترداد أسيراتها، وما تخلل ذلك اليوم من مفاجآت على الصعيدين: الفكري والحضاري لرجال القبيلة، لينتهي بالبكائية الحزينة التي أنشدها رجال القبيلة العطشى في مساء ذلك اليوم. والزمن بشكل عام في القصة يحيلنا إلى زمن الجاهلية، حيث وأد البنات الذي صار "طقسا قاسيا من طقوسها الدامية"،[٣] ليتحد بذلك الزمن مع الثيمة الأساسية؛ حيث يشير هذا الزمن إلى انعدام قيمة المرأة فيه، وإلى تلك المعاملة المجحفة التي تلقتها منذ القدم.

رابعا: الحوار:

كشف الحوار عن طبيعة الموقف الفكري لكل شخصية في القصة؛ فالحوار الذي دار بين زعيم القبيلة والشاب البدوي الأسمر، يكشف عن الضدية الفكرية القائم عليها موقف كل منهما. كما كشف الحوار بين البدوي الأسمر

[٣] **قافلة العطش** ، ص١٣.

والجميلة عن طبيعة الموقف والتيار المعرفي الذي تفضله المرأة. ليتحد بهذا الحوار مع الثيمة الأساسية للقصة، ويبرزها بطريقة أوضح، ليستطيع بعدها إقناع المتلقي.

خامسا: الراوي:

يبدو بشكل واضح أن القاصة هنا تتقمص دور الراوي العليم بالأحداث من بدايتها إلى نهايتها، والساردة في القصة كشفت عن انحيازها لقيم الفرد مقابل الجماعة، ليظهر من بداية القصة أنها تدين القبيلة وترفض مفاهيمها واعتقاداتها. "فالسارد داخل النص يكشف عن انحيازه لقيم الفرد في مواجهة قيم القبيلة باستخدام ما يمكن أن نسميه المتن والحاشية، فالمتن يتمثل في توصيف الحدث الأساس بالقصة.... والحاشية تتمثل في تدخل الساردة بالتعليق الذي لا يخلو من دلالات واضحة، فالساردة من البداية تستهل القصة بتعليق يبين إدانتها المسبقة للقبيلة"[٤] فتقول: " كانوا قافلة قد لوحتها الشمس، وأضنتها المهمة، واستفزها العطش، جاءوا يدثرون الرمال وحكاياها التي لا تنتهي بعباءات سوداء تشبه أحقادهم وغضبهم وشكوكهم".[٥]

سادسا: الحبكة:

ظهرت الحبكة جلية واضحة عند رفض الفتاة العودة مع أهلها وقبيلتها وتفضيلها الآسر عليهم، لتكسر بذلك أفق توقع والدها وقبيلتها والقارئ. إلا أن الحبكة بهذا الشكل أعطت للقصة جماليتها، فلو عادت الفتاة مع الأهل والعشيرة، لكان الأمر طبيعيا مألوفا، ولما خرجت عن إطار القصة العادية.

سابعا: اللغة والأسلوب:

---

[٤] **فضاءات التخييل** ، رأي أحمد طوسون في بحثه الموسوم بـ(**استلاب الذات وقهر العشيرة/قراءة في مجموعة قافلة العطش**)، ص٢٤٣.
[٥] **قافلة العطش** ، ص٩.

امتازت لغة القاصة هنا باستخدامها للغة العربية الفصيحة، الخالية من العامية. بالإضافة لقدرة التعابير المستخدمة على حمل ما تعنيه الرموز من دلائل دون الانزلاق إلى المعنى المباشر، فهي لغة مختزلة مكثفة شعرية؛ حملت مجموعة من الصور الفنية التي تخدم الهدف. كما نلاحظ توظيف القاصة للموروث العربي، عندما تحدثت عن وأد البنات، هذا التوظيف الذي أعطى بعدا جماليا ودلاليا ومعرفيا للنص.

فقد " التزمت القاصة باللغة العربية الفصيحة والأدبية المنقية من العامية، التي امتزجت باللغة الشعرية، مما مكنها من معالجة النصوص بطريقة سردية حافظت على المظهر الأدبي، حتى تتجنب السقوط في حفرة الحكاية".[٦]

أما من ناحية الأسلوب، فنلاحظ المد السردي مقابل التقليص الحواري، وتحيلنا هذه الملاحظة إلى وجود خلل في العلاقات الإنسانية في هذا المكان/الصحراء. فتقليص الحوار يشير إلى عدم القدرة على التواصل بين الجنسين، حيث يفرض الذكر ما يراه مناسبا من جانبه، بينما على الأنثى أن تنفذ ما يمليه عليها دون نقاش. وقد خدمت هذه التقنية الأسلوبية أيضا الهدف الأساس للقصة. فالقاصة تسقط القمع والسلب والحرمان على الأسلوب.

❖ قائمة المصادر والمراجع:

١. خضر، محمد غنام، ومجموعة من النقاد، **فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء الشعلان**، دار الوراق/الأردن، ط١، ٢٠١٢م.

٢. الشعلان، سناء، **مجموعة قافلة العطش القصصية، دار** الوراق للنشر والتوزيع/الأردن، ط١، ٢٠٠٦م.

..................❖❖❖❖❖ ....

---

[٦] فضاءات التخييل، ص ٦٩.

القيم الثقافية في مجموعة" قافلة العطش"للدكتورة سناء الشعلان

د. شوكت علي درويش*

تدور قصص المجموعة " قافلة العطش" على محور واحد، وهو الحبّ بصوره المتعددة، وأشكاله المتباينة، وتقترب في بعضها من قصص الأطفال بإنطاق الجمادات كما في "بئر الأرواح"و" الفزاعة" أو استلهام الأسطورة التي لم تحدث كما في "رسالة إلى الإله" وغيرها.

تطالعنا القاصة بقصة" قافلة العطش" التي اتسمت المجموعة باسمها لتحيلنا إلى زمن الجاهلية، وهذا العطش= الحبّ الذي كان سبباً في وأد البنات الذي صار "طقساً قاسياً من طقوسها الدامية"[1] فالصراع قائم بين ثقافتين: قيمة العشيرة وأعرافها وتقاليدها، وقيمة الحبّ بما فيها من تمرّد واختيار "لقد جئتِ ببدعة ماسمعت بها العرب من قبل، كيف تقبل حرة أن تكون في ظلّ آسرها؟ قالت بتعب مهر ركض حتى آخر الدنيا "أنا عطشى... "[2] وأعراف القبيلة التي تشكّل قيمها لا يجرؤ أحدٌ على التمرّد عليها، فـ" عند أوّل واحة سرابية ذبح الرجال الكثير من نسائهم اللواتي رأوا في عيوهنّ واحات عطشى، وعندما وصلوا إلى مضاربهم، وأدوا طفلاتهم الصغيرات خوفاً من أن يضعفن يوماً أمام عطشهنّ، وفي المساء شهد رجال القبيلة بكائية حزينة، فقد كانوا هم الآخرون عطشى"[3] للحبّ.

وفي قصة" النافذة العاشقة" نعيش مع قيمة الحب والتغيير، فتنقلنا القاصة من المظهر"بيت جديد" أحد طموحاتها زوج وأبناء، هم جميعا قد يكونون

---

* أكاديمي.

١ شعلان، سناء: قافلة العطش، ط١، دار الوراق، عمان، ٢٠٠٦، ص. ١٣

٢ المصدر السابق، ص ١٢-١٣

٣ المصدر السابق، ص -١٣

آمالاً عادية مثلها، لم تكن تريد أكثر من ذلك سيدة مطبخ، حاولت وهي تقضي فيه جل وقتها تزينه، حتى كان التغيير بظهور الشاب الوسيم الذي" يصغرها بعقد من الزمن، ويكبرها بعقود من الحيوية والسعادة والأمنيات والطيش"[٤] ومن يعيش قانعاً قابعاً في روتينه المألوف، يكره كلّ وافد جديد، ولما كان الوافد الجديد ملحاحاً، لاقى ترحاباً بعد لأي، وحبّب إليها المكان(المطبخ)، وحبّب إليها نفسها، فغير من شكلها الخارجي والداخلي(الأمنيات والأحلام) حتى بعد أن هجر (الأسمر) الحديقة ظلت تحلم به، و"بقيت تشتمّ أريجه الذي تحمله الريح من النافذة، كانت تسمع كلماته التي لم تقلها، تستمع بمخاصرته في رقصة لم تحدث، تخجل من قبله الحار التي لم تذقها، كانت سعيدة سعيدة جداً... هكذا كانت تصف نفسها التي كانت تعجب منها عندما تتكوم بلا حيلة على بلاط المطبخ إلى أسفل نافذتها العاشقة، وتنتحب بحرقة"[٥].

وفي قصة "رسالة إلى الإله" قيمة الحبّ في نسيج أسطورة لم تحدث، ولكن الإله زيوس الذي لم يكن معنياً بالحبّ تذكر سيلاً ممن عشق من نساء وإلهات، ولكنّه مازال يحلم بلحظة حب"في لحظات قدّرها البشر بالآف السنين من صمت الإله زيوس، واحتجابه دونهم... تمنّى لو كان له هو الآخر إله؛ ليرسل إليه رسالة يتضرّع فيها كي يذيقه العشق الحقيقي، ولو لمرة واحدة في الحياة"[٦]

وفي قصة " الفزاعة" تتجلّى قيمة الحبّ حتى تنبعث في جماد ومن جماد، فالفزاعة التي أئتمنت على حقل الفراولة هزّها الحبّ " ثم استجاب إلى وجيب قلبه، ترجّل من مكانه، وقطع الحقل الصغيرداس ماوُكّل بحراسته

[٤] المصدر السابق، ص ١٦
[٥] المصدر السابق، ص ١٨
[٦] المصدر السابق، ص ٢٣

لشدّة انفعاله بما رأى من خصومة من انتظرت وأحبت، "داس دون أن يقصد بعض حبات الفراولة الحمراء، لم يقرع الباب، فتحه دون انتظار، ودخل على الكوخ..."[٧]

وفي "سبيل الحوريات" تبرز قيمه الارتباط بالتراث أيما ارتباط، نراها تنزع إلى معلم من معالم حاضرة الأردن لتدير حوله قيمة تراثية كان لها امتداد عبر حقب زمنية متعاقبة.

وفي " تيتا" نجد قصة حبّ تتجلّى فيها قيمة الحبّ الذي لا يعرف حدود الجنس واللون والمعتقد، بل يسخّر مُعتقد من يحب لتحقيق مأربه " قالت له بتعثلم وبشجاعة مزعومة: ها قد جئت إذن، هل أقرأ لك كفك؟ قال: بل جئت لأخطفك ياساحرتي الجميلة. وخطفها، تنهد شوقت ورغبة، كان مجنونا مسحوراً، وخمّن أنّه لن يُشفى أبداً".[٨]

وفي " الرصد" قيمة الحبّ الذي يجرّ صاحبه إلى الفناء من خلال عدم الامتثال للمطلوب منه، ومخالفة شريكه.

وفي قصة" امرأة استثنائية" نجد قيمة الحبّ الذي لا يعرف قميئاً أو رجلاً جذاباً وسيماً، أو فتاة حلوة رشيقة؛ هل المرأة الاستثنائية هي صانعة حبّ من نوع ما؟

وفي قصة "قطار منتصف الليل" هي تخشى الحبّ، وإن كانت تتمناه" ويلتقيان، ويطوقها وباقتها بذراعه القوي، ويجذبها نحو جسده، وينطلقان سيراً على الأقدام إلى أقرب مطعم في المدينة، وهدوء الليل يردد ضحكاتها... من جديد تتعالى ضحكاتهما، وإن طغى عليها صوت قطار منتصف الليل الذي غادر المحطة في رحلة جديدة".[٩]

---

[٧] المصدر السابق، ص ٣٠
[٨] المصدر السابق، ص ٤٣
[٩] المصدر السابق، ص ٦٠

وفي قصة " قلب لكلّ الأجساد" قيمة الحب وقيمة السقوط، تتنازعها قلوب كسيرة تستكين بسهولة للانهزامات والأحزان " فهو لا يؤمن بالعذرية، ولا يفصل الحب عن الجسد، وغابت الفتاة المتدينة، وآمنت به، وكفرت بنفسها، وفي النهاية هرب نحو فراش أخرى، وبحثت عنه في أجساد رجال كثر"[١٠] "ولما عاد، وقال لها: " أحبك، لنبدأ من جديد، هل أنتظرك هذه الليلة؟ تقول له نبرة مزدرية لم تعرف أنها تملكها: كم ستدفع؟!!"[١١]

وفي قصة " احك لي حكاية" قيمة الحبّ، وفارق السّن، تذكر بلوليتا الفتاة الوردة والمعشوق الجاف بعد ذبول، وسنوات العمر تمضي بجسد بلا روح، وعندما التقت الروح، هل تستقر الروح في الجسد؟

وفي قصة " بئر الأرواح" قيمة الحبّ فيمن ذاق الحبّ؛ لا يستطيع أن يفجع محباً في حبه" وبعد أن رفض البئر أن يعطيها روح زوجها قالت: " أيتها الروح، ياروح زوجي الحبيب، لك جسدي موئلاً، ادخلي فيه، ياروح، أنا في انتظارك؛ جسدي سيكون موئلاً مقدساً لخلجاتك، جسد واحد يكفي لروحين عاشقين، ياروح حبيبي، اعصي هذه البئر الفاحشة، واستجيبي لمن يحبّك... وعادت تحمل روحين عاشقين كلتيهما قد قهرتا جبروت البئر الغاشمة"[١٢]

وفي قصة " قطته العاشقة" قيمة الحب الدفين " يا الله كم احتاج إلى أن أخبرها ولو لمرة واحدة بمبلغ ولو لمرة واحدة بمبلغ عشقي!!! ما أبشع أم يرحل من قطعنا العمر في انتظارهم دون أن نقول لهم إنّنا نحبهم الذين يملكون أن ينيروا حياتنا سعادة"[١٣]، في الطريق توقف لعشرات المرات، حدّق في كلّ الوجوه

---

[١٠] المصدر السابق، ص ٧٥
[١١] المصدر السابق، ص ٧٧
[١٢] المصدر السابق، ص ٧٢-٩٣
[١٣] المصدر السابق، ص ١٠٢

والمناظر، وأدرك أنّ من نبحث عنهم هم دائماً أمامنا، وأنّ الحياة يصبح لها طعم آخر عندما نتوقف عند جزئياتها، ولو كان ذلك التوقف عند مواء قطة"[١٤]

وفي قصة "زاجر المطر" قيمة المعاناة والبحث عن الحبّ الذي يقود صاحبه إلى الموت بعد وهم الحبّ المتخيل.

وفي قصة " الجسد " حبّ إعلاء الشأن " كم تمنى أن تحظى الأجساد الملعونة بنفسها بشيء من الاحترام!!! وأن تُصان كينونتها، ويُعلى من شأن وجودها، وحتى ذلك الحين سيعيش في حنين موصول إلى الجسد الذي لم يقابله بعد."[١٥]

ولغة السّرد القصصي في المجموعة لغة شاعرية، تمثّل رقة العواطف، وتدفّق الأحاسيس، وأنسنة الجمادات كما أسلفتُ، فبعضها يقترب من قصص الأطفال، بساطة لغة، وتناول قريب، وأنسنة الجمادات كما هي في قصص "الفزاعة"، و"الرصد"و"بئر الأرواح" والحيوانات كما في قصة" قطته العاشقة"، وصياغة أسطورة ممزوجة من الأسطورة ولاسيما الأسماء، وخيال القاصة المبدع من ملامسة جوانب العصر، لتبقى " العيون العطشى هي فقط من ترى آثار قافلة العطش على رمال الحرمان"[١٦].

المرجع:

١. شعلان، سناء: قافلة العطش، ط١، دار الوراق، عمان، ٢٠٠٦.

...................❖❖❖❖❖ ....

[١٤] المصدر السابق، ص ١٠٣
[١٥] المصدر السابق، ص ١٢٤
[١٦] الغلاف الخلفي للمجموعة القصصية.

النوازع الإنسانيّة في أقصى توتراتها
سناء الشعلان في قصة "سداسية الحرمان"

د. حسين جمعة*

تبحر سناء شعلان في عالم الكتابة بمهارة وقوة لإنجاز أعمال جادة ورصينة، ممّا يشير إلى حمل عبء الكتابة ومكابداتها قد راودتها طويلاً قبل الولادة المتأنية التي آتت أكلها، وحققت غايتها بهدوء تام، فأتحفت القارئ بثيمات غير مطروقة وحكايات غير متداولة، وتأثيث في المقاربة والموضوعات، وإقامة صرح فني بأدوات ملائمة تتفق والمخطط المعماري المقصود.

أصبتُ بعد أن قرأت قصص سناء الشعلان بدفقة من الانبهار، ودهشت من قدرة الكاتبة على استنطاق الصامت والكامن وحثّه على الانفجار، ومن ثم الحراك والفعل، مستجيرة بحبكة غرائبية، تمتح من الخيال الفسيح، وتلتمس تشقيق الأفكار، كما تسعى إلى الجدة والإثراء في الشكل والمضمون ممّا يشفّ عن ذكاء حاد وفطنة نافذة وبصيرة رائدة.

وسأقصر حديثي على قصة "سداسية الحرمان" من مجموعة الشعلان الموسومة بـ" الجدار الزجاجي"[١]، وهي عبارة عن طبقات متراكبة تكشف عمّا يؤول إليه الحرمان على مختلف مستوياته من أفعال خارقة لا تخطر بالبال، تشكّل ست لوحات فرائد أثيرة، كلّ واحدة منها مستقلّة بانفرادها متكاملة في جمهرتها، منسوجة من الخيال القائم على واقع الحال، والمرتكز إلى فراسة معمّقة لجوهر الوجود البشري، وهي في مجملها تحيل إلى حالات إنسانية غريبة تتجلّى فيها النّوازع الإنسانية في أقصى توتراتها، لتكون على استعداد

---

* أكاديمي.

١ شعلان، سناء: **أرض الحكايا**، ص ١٣-٣٣

لشتى أصناف التضحية والفداء لتحقيق طموحاتها الداخلية، وجلاء المكبوت الفارق في غياهب النّفس، عندما تلوح الفرصة السانحة إلى ذلك.

يقال إنّ جميع النّاس بلا استثناء تحبّ وتكره، لكن لايعثر على الحبّ الحقيقي سوى الفنان الحقيقي، وهذا ما سعت إلى اجتراحه سناء الشعلان في سداسيتها عن حكايا الحبّ، الحبّ النزيه المفرغ من المصلحة، الذي أسعف جميع أبطال قصصها في الخروج من صمتها وسكوتها، واختيار الحلّ السليم باتباع الطّريق المستقيم، فالمتوحش في اللوحة الأولى يقضي حياته وحيداً في جزيرة نائية، بعيداً عن بني جنسه، فيأنس بيئته الطبيعية، ويدافع عنها من أيّ وافد جديد، إلاّ أنّ سلوكه هذا آخذ بالتغير مع دخول امرأة إلى الغابة، وبعد أن أحسّ بتهييج عواطفه وأشواقه تجاهها بشغف وحرقة لم يعهدها من قبل، وحاول أن يعبّر عن ذلك إلاّ أن عدم قدرته على النّطق والكلام خانه فلم يفلح، وظلّ بعد فقدانها يعيش حرارة ذلك الشغف في منفاه الأبدي، وهذا التبدّل في سلوك الإنسان المتوحّش جاء نتيجة تأثّره بالحدث الجديد وتفاعله وإيّاه وانفعاله به، واستجابة لردة الفعل الفيزلوجي والمكابدات الذاتية، ممّا أدّى إلى تبدّل في جهازه العصبي والذّهني، وأحدث ما أحدث من تغير في السلوك لديه.

المؤثرات الخارجية لها دور كبير في الحفاظ على ثبات الاعتمادات الداخلية، ومداها ومقدارها، وقيمة دلالتها تحدّد طبيعة ردّة الفعل الانفعاليّة. فالمارد في اللوحة الثانية الذي بقي حبيس قمقمه آلاف السنين في انتظار من يفرج كربته، لم يفكّر بالحبّ يوماً إلاّ بعد أن فتح عينيه واستوى مارداً عظيماً على يد عذراء إنسيّة، أخلص لها وأقام على خدمتها ومدّها بكلّ أسباب الجاه والقوة، وأدّى اقترابه منها إلى اشتعال الأشواق في داخله، لقد تذكّر أو الأصح أحسّ بأنّه بحاجة إلى امرأة، ولمّا وقعت المرأة في عشق فتى من جنسها، قدّمت له كلّ ما يريد، ومايملك، مع أنّه لم يولها الاهتمام اللائق، وكان يصدّها ويتعب أعصابها، ويبالغ في همومها، وكانت طلباته لا تنتهي، وأسفرت عن طلبه

بإرجاع المارد إلى قمقمه مع أنّه سبب سعادتها وصديقها المفضّل: " بكلمة واحدة منها عاد المارد إلى قمقمه، أغلقت القمقم بحزن من يشيّع جنازة، وأعطته إلى الحبيب الغيور، الذي طوح بالقمقم بعيداً في البحر، أحد بعد ذلك لم ير المارد، إلى أن نعاه البحر لأمواجه، لكن أسماك البحر سمعت صوت سكرات موته، فقد تحطّم قلبه العاشق، وغدا ألف شظية على يديّ الإنسيّة الجميلة"[٢]

هكذا يفعل الحبّ، الاصطدام مع المؤثّر الخارجي، وتفاعلات الوسط المحيط دفعت بالفتاة إلى الاستغناء عن المارد من أجل الحبّ، والمارد الذي اندمج مع البيئة الجديدة وانفعل بها تمظهر وعيه على شكل مكابدة قاسية انتهت بموته كمداً في سبيل حبّه. وهكذا تشكّلت الدائرة واكتملت المنظومة.

وأبين من ذلك وأوسع دلالة وأثراً ما نجده في اللوحة الثالثة، فالخصي المحروم من الرجولة يدفع حياته ثمناً لتحرير إحدى الجاريات وهروبها مع من تحبّ، لأنّ جمرة الرجولة لم تنطفئ تماماً في أعماقه، وظلّ لا يشعر بها في داخله منذ جاءت تلك الجارية الخرزية. أي إنّ حضور الجارية أشعل مواقد الذّكورة المحتجبة عنده، وحرّره من مخاوفه ودفعه إلى التضحية في سبيل مؤثر داخلي مؤرّق حرم منه، وتمّ استئصالاً مصدر الخوف والحرمان باتخاذ الإجراء الفاعل.

أما شوشو في اللوحة الرابعة الذي لا يحظى بأية مواصفات تجذب النساء، مع أنّه كوافير"ذو أنامل ذهبية، إلاّ أنّ جسده الصغير وقدمه العرجاء جعلاه دون أعين النساء"[٣] يسدّ حرمانه ويغلّب على قهره وضعفه بإحساسه بمسوؤلياته الخاصة عن إسعاد العروس وتزيينها على أفضل وجه: " وتخرج بثوبها الأبيض وإكليلها السّاحر، تتوجّه إلى السّيارة المنتظرة لجلالة جمالها

[٢] المرجع السابق، ص ١٩
[٣] المرجع السابق، ص ٢٤

الأنثوي لتكون في حضن عريسها"[٤] فهذه الأحاسيس أثرت الجوهر الداخلي للشخصية، وفتحت الطريق لها لاختيار حريتها الكاملة، وذلك طبقاً لميولها واستلهامها عبر تشابك سياق الحكاية، ممّا أفسح المجال أمام النّص للامتلاء الفكري، وأمام القاصة لشيء من التفلسف، وللشخصية بالتعويض عن حرمانها.

واتساقاً مع الحركة السابقة تجري أحداث اللوحة السابقة، التي تحكي قصة"فتى الزّهور" مع أزاهيره التي كان ينفر من رؤيتها ولايحبّها نظراً لفقره وارتفاع ثمنها. وبعد أن عمل في محلّ للزّهور شغف بها بعدما ألفها وأحبّها، وأضحى: "متقناً للغتها، فاكاً لأبجدية لغتها، يعرف اسم كلّ زهرة، ويدرك معنى كلّ لون، ويستطيع أن ينسّق الألوان والأشكال وفق المناسبة وبناء على طبيعة العلاقة"[٥]

وما أن توطّدت علاقته بالزّهور حتى نسي أهم سبب لعمله في محلّ بيعها، إلاّ وهو توفير مبلغ من المال لدفع الأقساط الدّراسيّة، وانتهى به الأمر لشراء باقات متنوعة من الزّهور براتبه كلّه، وإهدائها لعدد من زبائن المحلّ، ليعود مبتهجاً فرحاً بفعلته تلك بدل أن يدفع قسط دراسته الجامعيّة[٦]

والقصة لاتفتأ تذكّر بأنّ ما ضاع أو فقد نتيجة الحرمان لابدّ وأن يتبرعم وينبت من جديد في ظلّ الملابسات المستجدة، وأن ما يعتري الشخصية من مكتسبات مهما بلغ مدى الحرمان منها تبقى عالقة للأبد، لأنّ الإنسان ظاهرة حيّة نابضة وغير مصطنعة تعيش حياتها على وفق بيئتها الحيوية ومتغيراتها. يحمل الإنسان عبء الحرمان الذي يظلّ يجيش في النّفس ويضطرم في العقل، ويخبو مع زوال أسبابه، إلاّ أنّه يظلّ يذكّر بماضيه، ممّا

[٤] المرجع السابق، ص ٢٥
[٥] المرجع السابق، ص ٢٧
[٦] المرجع السابق، ص ٢٨

يدفع الشخصية إلى دفع ثمن هذا الحرمان، ولو بعد حين، وتلبية حاجة داخلية ماسة للولوج إلى ينابيع الوجود الإنساني وكشف أسراره، والتطهّر ممّا علق بها من تراكمات ماكرة وحزينة كشفها الاقتران الصلب مابين الواقع وشخصية الفنان، وأتاح لها أن تتخلّص من عقالها، وتنطلق على درب السّمو والتعالي.

وفي اللوحة السادسة والأخيرة التي لم ترتق إلى مستوى أخواتها فنياً، سواء في انسيابية السياق أم في الغاية والقصد، تعالت البطلة "هي" على كلّ الأحقاد وأفانين الانتهازيين، وهتفت للثورة والحرية، ولم تنكسر إرادتها لأنّها: " كانت مؤمنة، وألقوا باللائمة عليها، وشكّلوا جمعية لمناهضتها، واحتملت في سبيل التخلّص والانعتاق من قيودها الزّاجرة جميع ألوان التعذيب"[٧]

تحتضن "سداسية الحرمان" إشكاليات تتناول قضايا إنسانية عامة ممتدة في الزّمان والمكان، وتقوم على مبدأ التناقض الرومانسي، حيث يضفي الجو العام هالته الرومانسية الحالمة، فيعزّز من قوة وأثر الخاتمة الفاعلة، والانتقال المفاجئ من حالة الصمت الهادئ إلى الفعل الصادم، من سدف الظلام إلى إشعاعات النّور بتكثيف عميق يتفق حيث منطق الحياة وجوهر القضايا المطروحة، والعطش إلى أنسنة الأشياء والموجودات بأسلوب متين يحمل فرادته الخاصة في التقاط وتوصيف أدقّ الظلام والانعطافات الحادة في الفكرة والمغزى الشّعري للحكاية في ضوء الموقف الأخلاقي والجمالي للكاتب الإنسان، الذي يتحكّم بخياله الإبداعي البناء لإنجاز شرف التواصل الثقافي في مجتمعه.

المرجع:

١. شعلان، سناء: **أرض الحكايا**، ط١، نادس الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، ٢٠٠٧.

................❖❖❖❖❖ ....

[٧] المرجع السابق، ص ٣٠

تجليّات العشق والكتابة في قصّة "نفس أمّارة بالعشق"[1] للدّكتورة سناء الشّعلان

بقلم: عباس داخل حسن *

التّجريب في كتابة القصّة القصيرة ضرورة حتميّة على مستوى الشّكل واللغة للإمساك بالقارئ "المتلقي" من خلال اللّفظ ومدلولاته في الهدم والبناء و مجازيّة اللّغة والانزياح ورمزيتها المشحونة بطاقة الدّهشة والمفارقة ومغزاها، وهذا يبدأ منذ الوهلة الأولي من خلال العنوان بصفته رأس النّص، إذ يوليه الكتاب عناية فائقة وأهميّة خاصّة. عنوان قصّة " نفس أمّارة بالعشق" عنوان مغاير ومفارقة بلاغية لتناص متفرّع عن جملة قرآنيّة " النّفس أمّارة بالسّوء من قوله تعالى في سورة يوسف﴿ وَمَا أُبَرِّئُ نَفْسِي ۚ إِنَّ النَّفْسَ لَأَمَّارَةٌ بِالسُّوءِ إِلَّا مَا رَحِمَ رَبِّي ۚ إِنَّ رَبِّي غَفُورٌ رَّحِيمٌ ﴾[2] جاء توظيفاً بارعاً لسحب القارئ للبحث عنه داخل النّص دون توقف، وهو توظيف جاء موفّقاً جدّاً بصفته مفتاح تقني يجسّ به السّيمولوجيّ والقارئ نبض النّص من أجل الولوج إلى أغواره .

قصّة هي"نفس أمّارة بالعشق" هي انزياح دلاليّ لنّص قرآنيّ معاكس للمعنى الأصلي أدّى إلى الشّعور بالغبطة والإمتاع والإثارة لاقتباس حقّق المعنى المعاكس بوضوح. فسحبنا العنوان عنوة إلى دلالات متعدّدة القراءات من خلال

---

١ هذه القصّة فائزة بجائزة أدب العشق للعام ٢٠٠٩م، (جائزة أدب العشق لوكالة سفنكس للتّرجمة والنّشر، القاهرة، مصر) وقد نشرت في المجموعة القصصيّة "في العشق" الصّادرة في العام ٢٠٠٩ عن وكالة سفنكس/مصر، ثم نُشرت مرة ثانية ضمن مجموعة"تراتيل الماء" الصادرة في العام ٢٠١٠عن مؤسّسة الوراق للنّشر والتوزيع بدعم من وزارة الثقافة الأردنية/الأردن.

* أديب ناقد من فنلندا.

٢ القرآن الكريم، سورة يوسف، الآية ٥٣.

مواجهة التّقابل المضاد في استبدال كلمة " السّوء" بـ " العشق" الذي يمثل أعلى درجات الحبّ لب الحياة الإنسانيّة؛ إذ من دونه تصبح الحياة عبثاً وخواء والوجود عماء وعديم الفائدة، وفي هذا المعنى يقول الفيلسوف والعالم الجليل ابن سينا :" واجب الوجود عشق وعاشق ومعشوق"

وبفضل العشق وصل المتصوّفة إلى ما وصلوا إليه من آفاق وبلوغ منتهى المنتهى في نصوصهم وأشعارهم وعباراتهم الخالدة التي أثّرت في الإنسانيّة غرباً وشرقاً. ومن خلال هذه القصّة القصيرة للدّكتورة سناء الشّعلان نجد إعادة لطرح رؤى المتصوّفة وتساؤلاتهم بوعي قادر على التّبرير بسرد مكثف من جديد عن العشق الذي عدّه الصّوفيّة مقام التّوحيد في اتّحاد العاشق والمعشوق بلغة معياريّة وانزياحات شعريّة خارقة حيث تقول الكاتبة الشّعلان: "من الله أخذتُ نفسي الأمّارة بالعشق"[٣](٣). العشق الآصرة المتنية التي تربطنا بالخالق المعشوق، وهي من فعل النّفس وفق ما يقول "جالينوس" في مؤلّفه الشّهير "امتزاج النفوس" :"إنّ العشق من فعل النّفس الكامنة في الدّماغ والقلب والكبد".

وهنا لابدّ من التّذكير بأنّ الدّكتورة سناء الشّعلان تؤمن بأنّ العشق والحبّ هما الطّريقان الأوحدان لعبادة الخالق "المعشوق"، ومن خلال العشق نولج باب الاستبصار لنصل إلى الإيمان المؤدّي إلى الحق وإلى الخالق الذي وحده من يحي ويميت ويستبدل السّيئات بالحسنات.

فمن خلال هذا الاستهلال نستطيع أن نخمّن أنّها تريد أن تقطع الطريق على أولئك الكافرين بالعشق والمخلوعين من الحبّ؛ فهي تشهر عن نفسها الأمّارة بالعشق، والله وحده من يغفر لها وللعاشقين. وفي هذه القصّة القصيرة برهنت الكاتبة وكشفت عن مهارات في الأداء والأسلوب في الكتابة عن

[٣] الشّعلان، سناء: **تراتيل الماء**، ط١، مؤسّسة الوراق للنّشر والتّوزيع بدعم من وزارة الثقافة الأردنيّة، الأردن، عمان، ص١٢٢.

ثيمة العشق من منظور تخيليّ نابع من واقع النّفس، فتخطّت بذلك قصص العشق المتعارف عليها، وهذا ما يميّزها عبر تصوّر معرفيّ وفلسفيّ للفكرة، يتحقّق بممارسة واعية لما تكتبه من غير المساس بالمرتكزات الفنّيّة للسّرد الحكائيّ عبر اشتغالات الميتاسرد في مستويات البناء والكشف التّناصي وإثراء فكرة النّص برؤية الكتابة المفارقة :"لي نفس أمّارة بالعشق، ولي قلب لايَبْرَم بضعفه الآسر، ولي ربٌّ وحدَه من يغفر خطايا العاشقين، ويبدلهم بسيئاتهم حسنات، ويدخلهم جنات ونعيماً، ولي سيرة هلاليّة يحفظها كلّ من ركب سَرْجَ قلبه، وشنّ حرباً دامية على كائن آخر اسمه حبيبه، وسيرتي يختزلها كلّ المؤرخين والمخلوعين في حرفي حاءٍ وباءٍ، وبين منحنيات حروفهما وانزلاقاتها تسكن كلّ اللّعنة، لعنة العشق التي توهب مجاناً لكلّ من يملك نفساً مثلَ نفسي".[٤]

كتبت الدّكتورة سناء الشّعلان كثيراً من النّصوص والمطوّلات السّرديّة "الرّواية"عن العشق، كما لعب العشق ثيمة رئيسيّة في أعمالها المتعدّدة. وهذا نابع من إيمانها الرّاسخ بأنّ من خلال الحبّ والعشق يتخلّص العالم من آثامه وحروبه، ويتطهر ويشيع العدل والحق والجمال، فكان لزاماً عليها أن تحفر بلغة شعريّة من أجل أن تأخذ الإيحاءات مسارها عبر الارتقاء بالنّثر إلى مستوى رفيع، حتى يشعر المتلقّي لقصصها عن الحبّ والعشق أنّها تجاربها الخاصّة أو التي تتبنّاها بمخيلة استثنائيّة وبانزياحات جماليّة، فتدخل وتتسلّل إلى القارئ دون ممانعة رغم التّضاد في المعاني الذي تبدّده مسحة اللّغة الشّعريّة العالية وهي حريصة على تحويل العمل القصصيّ إلى عمل شعريّ، وهذا ما دأب عليه المتصوّفة في الارتقاء بنصوصهم النّثريّة، أو كما أكّده الرّوائيّ الخالد "غابرييل غارسيا ماركيز حين قال:" إنّ أفضل القصص هي ما

[٤] المصدر السابق، ص ١٢١.

كانت تعبيراً شعريّاً عن الواقع"، وهذا ما تفعله الكاتبة الشّعلان في جلّ أعمالها التي اطّلعت عليها إضافة إلى خصوبة خيالها وامتلاكها تقنيّات حداثيّة في الكتابة النّثريّة بلغة معياريّة عالية، ليكون العمل مكتملا ومعبّرا عن رؤية مغايرة، وهذا نصّ يستحق الفوز بجدارة بعناية القراءة .

حميميّة ضمير المتكلم:

اختارت القاصّة سناء الشّعلان الكتابة بضمير المتكلم لما له من حميميّة عند القارئ، إلى جانب قدرته على تعرية النّفس من خلال "الرّؤية المصاحبة" لخدمة تقنيّة الارتداد السّردي، وما يرتبط بحياة بطلة نفس أمّارة بالعشق، وحُقّ لها ما لا يحق لغيرها في تتبّع نفسها الأمّارة بالعشق منذ اللّحظة الأولى بانثيالات وتداعيات تحمل بين طياتها أقدار مأساويّة تريد بها "التّطهر الافلاطونيّ" والتّخلّص من الانفعالات الشّاذة من خلال إشاعة العشق في النّفوس المتعبة والمهمّشة، لتتطهر القلوب الضّعيفة به: "ولذا حُقّ لي ما لا يحقّ لغيري من حضور لحظة خلقي، كانتْ لحظة تختصر كلّ حكايا العشق، وما أكثرَها من حكايا! لم أكن وليدة لحظة اجتماع رجل وامرأة بل وليدة لحظة اختيار، وامتزاج روح بأخرى، أنا صنيعة ضَعْف وانتقاء، مِنْ بين ملايين الخيارات في لحظة كنتُ أنا.

ولدتُ منذورةً للعشق، ومن له أن يردّ قدره، ويبدِّل نذره؟!. [٥]

وتؤكّد القصّة على أنّ النّفس العاشقة هي نفس ملهمة أوّلاً وأخيراً، وتملك وعيها وإرادتها، فهي نفس مؤمنة غير منحرفة تحاول جاهدة لكبح شططها وفجورها ﴿وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا﴿٧﴾ فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا﴿٨﴾ قَدْ أَفْلَحَ مَنْ زَكَّاهَا﴿٩﴾ وَقَدْ خَابَ مَنْ دَسَّاهَا ﴿١٠﴾. [٦]

---

٥ المصدر السابق، ص ١٢١.

٦ القرآن الكريم: سورة الشّمس، آية ٧-١٠

وهي نفس غير منفلته كما يعتقد البعض، بل هي نفس محبّة للجمال والبرّ، وهذا ما عاهدت بطلة القصّة نفسها عليه. وأعلنت الحرب عليها، وهذا الوعي بأعلى تجليّاته كاشفة عن ماهيّة النّفس العاشقة المشبعة بالتّصوّف الخالص :"عاهدتُ نفسي يومها على كبتْ نفسي الأمّارة بالعشق، وعلى كبح جماحها، وبررتُ بعهدي المقدّس في عرف طهارة الأطفال لأيام أسطوريّة فلكيّة كريهة ثقيلة الخطى، فأصعب ما على النّفس أن تعلن حرباً على ذاتها، ونجحتُ في حربي على الرّغم من كثرة القتلى ومواجع الإعدامات والنّفي والاضطهاد في وجداني.

وأعلنتُ التّوبة على إثمي الأوّل في الأرض، ولكنّني من جديد اشتهيتُ الخطيئة والمعصية واللّعنة، ووقعتُ في حبّ كلّ شيء جميل، وما أكثر الأشياء الجميلة في عينين هما نافذتان على روح تضجّ بالتّفاصيل والألوان والرّوائح واللّمسات والحاجات والأمنيات المؤجّلة والأفراح المسروقة من جنّة الخلد حيث كان مسكنها الأوّل في غامض العدم.[٧]

إنّ الإنسان يبني علاقته بالمقدّس وما حوله من كون متصوّف هو الآخر من خلال العشق الذي لا مذهب له، ولم يكُ في يوم ما حكراً على جنس أو أرومة أو جغرافيّة، وبجلاء يقول جلال الدّين الرّوميّ: "دين العشق لا مذهب له، لتؤمن أو لا تؤمن"، هكذا هو العشق يجعلك تحبّ كلّ ما حولك على اختلاف مذاهبهم وعقائدهم وألوانهم وأعراقهم، إنّه دين ممنوع عند الذين لا يعرفونه، ولم يجرّبوه، أو عند النّفوس الكافرة بالعشق: "في كلّ ليلة احترفت تعاطي الممنوع المهرب من الرّائق الخالص من المشاعر لعشاقي الذين لا يحصيهم عدداً إلاّ الرب في عليائه، أحببتُ كلّ مَنْ قالوا لا، و كلّ مَنْ قالوا نعم تومئ إلى لا، أحببتُ علياً ولمبا وجيفارا وماو وصلاح الدّين وشجرة الدّر والحلاج وجميلة

[٧] الشّعلان، سناء: تراتيل الماء، ص ١٢٢-١٢٣

بوحيرد ومصطفى كامل وعلي الزّيبق ومسرور السّياف ومعروف الإسكافي وجعفر الطّيار وابن عربي وديك الجن الحمصي وفارس عودة وجان دارك وهانيبال وإليسار والمتنبي وأبا العتاهية وهوميروس والظاهر بيبرس وفراس العجلوني والشّريف الرضي و نزار قباني وعمر أبو ريشة وفيكتور هيجو و كلّ الثائرين المبتغين الشّمس".[٨]

هذه القصّة على الرّغم من قصرها إلاّ أنّها إضافة جديدة في قصص العشق، ولها حق الرّيادة كما أتى على لسان بطلة القصّة: "واعترافاً بريادتي وتمرّدي، فقد عُيّنتُ رئيسة فخريّة لحزب الحبّ، ولرابطة المشاعر الجيّاشة، ولدارة العواطف، ورئيسة تحرير لمجلة السّعداء، ومستشارة في محطّة المحظوظين الفضائيّة، فضلاً عن تأليف كتاب موسوعيّ عن العشق وطرائقه وأبوابه ومنافذه، وبات شعار مريديّ في الحياة قول الشّاعر:

ما تُبْتُ عن عشقي ولا استغفرته   ما أسخفَ العشّاقَ إنْ همُ تابوا!![٩]

وتنطوي على اعترافات لعاشقة حقيقيّة" البطلة هي الكاتبة نفسها استخدمت مهاراتها اللّغويّة بمعياريّة عالية لإبراز جماليّة في المعنى والاستدلال من خلال النّفس العاشقة التي لا تدرك بالحواس، بل تدرك بالعقل، ويستدل عليها بالأفعال والميول وإيمانها المطلق بأن العشق والحبّ هو المخلّص الوحيد للبشريّة من كلّ قبحها ومأساتها، وهي الطّريق الوحيد للجمال والعدل والحق.

وجاءت النّهاية أكثراً من مدهشة وغرائبيّة مخالفة لكلّ توقّعات القارئ ومفارقة جميلة، وهذا جوهر الأدب الرّفيع في خلق "مفارقات صافية تتّصف بهدوء وجماليّة في لمحة الفنّ الصّافي" كما يقول توماس مان"في جعل الكتابة والورق بطهر العشق والإيمان ومن دونهما لا توجد حياة أو هذا قدر

---

[٨] المصدر السابق، ص ١٢٣.
[٩] المصدر السابق، ص ١٢٦.

لنفس القاصة الأمّارة بالعشق التي تعيش قيامة انتظارها في محراب العشق لرجال الذين يأتون من خلال الكتابة المرسومين في النّصوص، وهذا ينبئ عن حنين الأماني التي لم تتحقق في فعل العشق باشتغالاته كلّها عند المرأة الشّرقيّة لأسباب اجتماعيّة والذّوات المقموعة بفعل أعراف الثّقافة العربيّة، فاستخدمت التورية والرّمزيّة. على الرّغم أنّنا نملك خزيناً هائلاً من قصص الحبّ والعشق تتّسم بجرأة البوح الصّريح بدءاً من ألف ليلة وليلة والأدب الأندلسيّ والأدب الصّوفيّ والأدب العربيّ في العصر الأمويّ العباسيّ أنتج أدباً أكثرً شموليّة لأدب العشق والحب في أبهى تأثيراته على النّفس ووعائها الجسد والرّغبات التي تغذي النّفوس لتسمو بالإبداع من خلال العشق وتجلياته اللامتناهيّة مثل الوجود والكينونة والإيمان. فبطلة القصّة عاشقة حقيقيّة انتزعت كلّ حكاياه وخبرت احتراقاته: "على الرّغم من كلّ قصص عشقي لم أعشق قطُّ، فأنا امرأة تملك كلّ الحكايا وعباءات الانتظار، لكنّها أبداً لا تملك حكاية لها مع حبيب غير ورقي، وهذا قدر الأنفس الأمّارة بالعشق والمولعة بكتابة الرّجال الذين لا يأتون حقيقة إلاّ على الورق، ولا شيءَ غيرَ الورقِ، فنفسي أمّارة بالكتابة أيضاً"[١٠]

إذن هذه هي نفس الدّكتورة سناء الشّعلان المثقلة بالعشق والكتابة النّاصعة والمستبصرة لتعطي الحياة قيمة أكثر وهجاً واتّقاداً دون العشق لا قيمة للحياة. بالعشق وحده تتلخّص النّفس من مساوئها، وتتغلّب على مواطن ضعفها وبالكتابة تتطهّرسناء الشّعلان، وتنتصر للحبّ، وهي لا تبرح ولا تتزحزح مهما طال الانتظار، وكما ختم شيخ العشاق شمس الدّين التّبريزي بالقاعدة أربعين من " قواعد العشق الأربعون" التي ظلّت محفورة بحروف من ذهب في الشّرق والغرب عند كلّ المؤمنين بالعشق نختم هذه الإضاءة المقتضبة

[١٠] المصدر السابق، ص ١٢٦.

عن قصّة قصيرة "نفس أمّارة بالعشق": "لا قيمة للحياة من دون عشق. لا تسأل نفسك ما نوع العشق الذي تريده، روحي أم مادي، إلهي أم دنيوي، غربيّ أم شرقي، فالانقسامات لا تؤدي إلاّ إلى مزيد من الانقسامات. ليس للعشق تسميات ولا علامات ولا تعاريف. إنّه كما هو نقي وبسيط. العشق ماء الحياة، والعشيق هو روح من نار! يصبح الكون مختلفا عندما تعشق النّار الماء".

المراجع:

١. القرآن الكريم.
٢. الشّعلان، سناء: **تراتيل الماء**، ط١، مؤسّسة الوراق للنّشر والتّوزيع بدعم من وزارة الثقافة الأردنيّة، الأردن،عمان، ص١٢٢.

....................❖❖❖❖❖ ....

جرعة إضافيّة من السّجان إلى... في "السّجان مسجون أيضاً"[١]
للأديبة د. سناء الشعلان

د. شوكت علي درويش *

قال تعالى: ﴿ لَأَنتُمْ أَشَدُّ رَهْبَةً فِي صُدُورِهِم مِّنَ اللَّهِ ذَٰلِكَ بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لَّا يَفْقَهُونَ﴿١٣﴾ لَا يُقَاتِلُونَكُمْ جَمِيعًا إِلَّا فِي قُرًى مُّحَصَّنَةٍ أَوْ مِن وَرَاءِ جُدُرٍ بَأْسُهُم بَيْنَهُمْ شَدِيدٌ تَحْسَبُهُمْ جَمِيعًا وَقُلُوبُهُمْ شَتَّىٰ ذَٰلِكَ بِأَنَّهُمْ قَوْمٌ لَّا يَعْقِلُونَ﴿١٤﴾)﴾([٢]).

أيّ أنّ أي عمل فنيّ (رواية أو قصّة أو قصّة قصيرة جداً أو مسرحيّة أو قصيدة شعر، أو...) لا بدّ أن يجتمع فيه مرسل (الأديب)، ورسالة (النّص)، ومستقبل (القارئ أو النّاقد).

وتتعدّد قراءات النّص كلّ حسب ثقافته، وحسب تأثير النّص(الموضوع) في مستقبلِه نفسيّاً ومجتمعيّاً وتفاعليّاً.

ولن أتطرّق إلى ما يميّز القصّة القصيرة جداً من باقي الأنواع الأدبيّة، وسأكتفي بالحديث عن القصّة القصيرة جدّاً.

تمتاز القصّة القصيرة جداً من الأنواع الأدبيّة بكلماتها المعدودة (القصر)، و"الوعي بالهدف الذي يبرزه الفرد والجماعة سعياً وراء تحقيقه"([٣])، وهو أوّل عناصر النّقد التّحليليّ، يتبعه عنصر الفهم، فعنصر الاستنتاج.

---

[١] – الشعلان، سناء: **حدث ذات جدار**، ص٧١.

* الجامعة الأردنية، الأردن.

[2] - الحشر:١٣-١٤.

٣ – درويش، د. شوكت علي، الوعي... الثقافة... المقاومة: ص٩.

واللّغة هي عدّة الكاتب وعتاده، وعليه أن يعتني بقاموسه اللّغويّ، ويعرف الألفاظ المترادفة معرفة تتيح له انتقاء اللفظ المناسب للحدث والسرد، وكما قلت إنّ القصّة القصيرة تمتاز بالقصر، فالكاتب يهتمّ بالاقتصاد اللّغويّ.

وأمّا الحدث ففيه حكاية وعقدة، والحكاية تحتوي على ترتيب زمنيّ وحسب" فالحكاية البسيطة تجيب على سؤالنا: وماذا بعد؟ أمّا الحبكة فإنّها تجيب على السّؤالين معاً. ماذا بعد، ولماذا؟ وكلّ عقدة تتضمّن صراعاً. وهذا إمّا أن يكون صراعاً ضدّ الأقدار أو الظّروف الاجتماعيّة أو صراعاً بين الشّخصيّات، أو صراعاً نفسيّاً داخل الشّخصيّة نفسها"(٤)

بعد مقدّمة حملت عنواناً "قريباً من الجدار" أضاءت شمعة عنونتها "إضاءة على ظلام" بعدها، قسّمت د. سناء شعلان "حدث ذات جدار" — إن جاز لي القول - على ثلاثة فصول أو مواقف. الفصل الأوّل مجموعة قصصيّة بلا عنوان فرعيّ —إن جاز لي القول- حوى عشر قصص، أمّا الفصل الثاني فعنونته بـ "ما قاله الجدار"، وحوى اثنتي عشرة قصة قصيرة جدًّا، أمّا الفصل الثالث فعنونته بـ " بعيداً عن الجدار"، وحوى قصتين اثنتين. وسأتناول في دراستي بعضاً مما قاله الجدار.

فنجد العنوان " ما قاله الجدار" جملة اسميّة، والجملة الاسميّة تعني الثّبات، ولعلّ أحدهم يقول: إنّنا يمكن أن نعتبرها جملة فعليّة؛ لأنّ الضّمير في "قاله" يعود إلى "ما"، ولكن الكاتبة قدّمت الأهمّ. يقول سيبويه : " والتّقديم ههنا والتّأخير" فيما يكون ظرفاً قد يكون اسماً في العناية والاهتمام، و... وجميع ما ذكرت لك من التقديم والتأخير والإلغاء والاستقرار عربيّ جيد كثير"(٥)

---

٤ – الشاروني، يوسف، **دراسات في القصة القصيرة**، ص٩.

٥ – سيبويه، **كتاب سيبويه**:ج١، ص٥٦.

ومن حيث اللّغة جاءت باستعارة لطيفة، وعنونت القصّة القصيرة جداً الأولى "السّجان مسجون تماماً".

اللّغة: واللّغة كما أسلفت- عدّة الكاتب وعتاده- فقد جاءت جملة العنوان جملة (اسميّة)، والجملة الاسميّة تدلّ على الثّبات، وألحقتها بـ "أيضاً" التي من معانيها "تكراراً ومراجعاً" ونصب أيضاً " إمّا على المفعوليّة المطلقة، وإمّا على الحال"([٦])، فالمفعول المطلق يفيد التأكيد، "والحال هو الاسم المنصوب المفسّر لما انبهم من الهيئات"([٧])

وظّفت الكاتبة الفعل الماضي خمس مرّات، ثلاثاً منها فعلاً ماضياً ناقصاً، كان مرتين، وليس مرة واحدة، واستمتع وانتحر. والفعل المضارع ست مرات، جاء اثنان منها مرتبطين بكان. " نفهم المراد من قول النّحاة : " (كان) مع معموليها تفيد اتّصاف اسمها بمعنى خبرها اتّصافا مجرّداً. [اتّصافاً مجرّداً؛ أيّ لا زيادة معه، لأنّها لا تدلّ بصيغتها على نفي أو دوام أو تحوّل، أو زمن خاصّ، كالصّباح والمساء والضّحى، ولا غير ذلك ممّا تدلّ عليه أخواتها. حقّاً إنّها تدلّ على الزّمن الماضي أوغيره، ولكن دلالتها عليه مطلقة، إذ لا تقييد فيها بالصّباح، أو المساء أو غيرهما]"([٨])

الشّخصيّة: بدأت الكاتبة قصتها بـ " كان يبدو العمل له ممتعاً"، فأوحت إلى القارئ بنهاية بطلها، كما يقولون عند السّؤال عن أحدهم أو عن أمر ما "صار في خبر كان"، أيّ مات، أو انتهى، والإنسان لا يضحّي بحياته إذا كانت وظيفته (عمله) ممتعة إلاّ إذا كان مريضاً، أو أنّه كان يخدع نفسه ظنّاً منه أنّ عمله ممتع، وكذلك لتضعنا أمام أسئلة من مثل وماذا بعد؟ ولماذا؟ وكيف؟ وهذا ما يبرزه الحدث وتنميته.

٦ – معلوف، لويس: **المنجد**، مادة أض.
٧ – عبد الحميد، محمد محيي الدين، **التّحفة السّنيّة**، ص٢٦٢.
٨ – حسن عباس: **النّحو الوافي**، جزء١، ص٥٤٨، وهامش ١، الصفحة نفسها.

والشّخصيّة الثّانية: "النّاس" الذين يتعامل معهم، ويتلذّذ بتعذيبهم، فتجعلنا نتساءل:من؟ كلّ النّاس أو فئة مخصوصة؟

الحدث: اتبعت مفتتح قصتها بـ " فليس" الفاء العاطفة، وليس "التي تفيد نفي الحال"([٩])، واتبعتها بـ "أن يقف" أنّ المصدريّة ، والفعل "يقف" لتؤول إلى مصدر الوقوف، فتكون ليس داخله على جملة اسميّة التي تعني الثّبات في الأصل، لتنفي "ليس" هذا الثّبات، وتقودنا إلى العقدة، "وكلّ عقدة تتضمّن صراعاً، وهو إمّا أن يكون صراعاً ضدّ الأقدار أو الظّروف الاجتماعيّة، أو صراعاً بين الشّخصيّات، أو صراعاً نفسيّاً داخل الشّخصيّة نفسها"([١٠]) يمارس عبرها متعته السّاديّة " فالصّراع صراع داخليّ، ينمو ليوصلنا إلى النّهاية، وظّفت "استمتع" لتنمي المفتتح "ممتعاً" "استمتع سنوات طويلة" لماذا؟ "بهذه اللّعبة العمل فالسّاديّة " لعبة" "والوقوف على بوابة عمل. لماذا يقف على البوّابة؟ تفكّ لغز النّاس "السّجان المعذّب للفلسطينيين"، وتنمية للحدث توظّف الكاتبة " لكن". ([١١])

وكما يقولون " كلّ شيء إلاّ لكن" انقطع من متعته، وصحا من ساديته وصراعه المجتمعيّ (فكلّ أبناء جلدته على شاكلته يظنّون أنّهم السجانون المعذبون للفلسطينيين)، ووجد نفسه أمام حقيقة أنه سجين، وأنّه كان يكمل متعته وساديته بتعاطي المخدرات متلذذاً بتعذيب الفلسطينيين، فانتحر بجرعة إضافيّة من المخدرات، وفيه إبراز البعد النّفسيّ للشّخص.

فالدكتورة سناء شعلان واعية لما أرادت تحقيقه، صاحبة ثقافة واسعة متمكنة من اللغة مفردات وجمل، تنتقي مفرداتها من بين مترادفات كثر، لتحقّق الدّقة والوضوح، كما تميّزت من غيرها بالاقتصاد اللّغويّ، كما رأيناه مثلاً: في حذفها جملاً من مثل تعاطيه المخدرات، فتقول:" انتحر بجرعة

---

٩ – ابن هشام، جمال الدين: **مغني اللبيب**، ص٣٨٦.
١٠ – الشاروني، يوسف، دراسات في القصة القصيرة، ص ص ٥١.
١١ – حرف ابتداء لمجرد إفادة الاستدراك، مغني اللبيب، ص٣٨٥.

إضافيّة من المخدرات". لحظة حاسمة في حياته. وقد استخدمت ضمير الغائب لتظهر لنا "أنّنا نتلقّى الأحداث من وجهة نظر الكاتب العالم بكلّ شيء، والذي يحيط بأكثر ممّا تحيط به الشّخصيّة الرّئيسية"([١٢])

المصادر والمراجع:

١- ابن هشام، جمال الدين ابن هشام الأنصاري، **مغني اللبيب عن كتب الأعاريب**، حققه وعلّق عليه د. مازن المبارك، محمد علي حمد الله، راجعه سعيد الأفغاني، دار الفكر-بيروت، ط٥، بيروت، ١٩٧٩.

٢- حسن عباس، **النحو الوافي**، دار المعارف، مصر، ط٤، ب. ت.

٣- درويش، د. شوكت علي، **الوعي... الثقافة... المقاومة**، مقالات في النّقد الأدبيّ، دار غيداء للنشر والتوزيع، عمان، ط١، ٢٠١٢.

٤- سيبويه، أبو بشر عمرو بن عثمان بن قمبر، **الكتاب:كتاب سيبويه**، تحقيق:عبد السلام محمد هارون، دار القلم، ١٣٨٥هـ =١٩٦٦م.

٥- الشاروني، يوسف، **دراسات في القصة القصيرة**، دار طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ط١، ١٩٩٨.

٦- الشعلان، سناء، **حدث ذات جدار**، مجموعة قصصيّة، أمواج للنشر والتوزيع، عمان- الأردن، ط١ ، ٢٠١٦.

٧- عبد الحميد، محمد محيي الدين، **التّحفة السّنيّة** بشرح المقدّمة الأجرميّة، تحقيق د. شوكت علي درويش، مكتبة الرشد ناشرون، ط، ٢٠٠٣.

٨- معلوف، لويس، **المنجد في اللغة والأدب والعلوم**، ط١٥، ١٩٥٦.



١٢ - الشاروني، يوسف، دراسات في القصة القصيرة، ص ص ٥٣-٥٤

د. سناء شعلان في قصة "سبيل الحوريات"

د. شوكت درويش *

الصلة بين الحضارات قديمة منذ نشوئها، ويظل الاحتكاك بينها قائماً؛ يعلو أحياناً، ويهبط أخرى، تبعاً للنظرة للآخر، ففي أحيان تسيطر حضارة الغالب المنتصر على حضارة المغلوب المنهزم، أو حضارة المجتمعات الراقية على حضارة المجتمعات المتخلفة، وهذه الصلة لها إيجابياتها ولها سلبياتها، ولكن لا بدَّ منها، فهي ضروريّة ضرورة التميز الثقافي، أو التثاقف، وقد تظل قائمة إلى أن يرث الله الأرض وما عليها، ولا ضير في ذلك، ولكن إذا كان سيف القهر مسلطاً على الشعوب المستضعفة، فقد يكون اللجوء إلى التراث استنهاضاً للهمم، وإيقاظاً للشعور بالعزة والكرامة، ومطالبة بالإتكاء عليه في النهوض واللحاق بركب التقدم والازدهار لبناء حضارة جديدة جذورها في التراث، وأغصانها وفروعها في المعاصرة.

في قصة "سبيل الحوريات" للدكتورة سناء شعلان ارتباط بالتراث أيما ارتباط، نراها تنزع إلى معلم من معالم حاضرة الأردن لتدير حوله قيمة تراثية كان لها امتداد عبر حقب زمنية لم تشر إليها – لأن هذا ليس لازماً من قبل القاصة – سوى ما يخدم قصتها، وما يضفي على بطلها – الذي لم تسمه، لأن كل واحد هو بطل قصتها – من خيالات، لما كان يعمره من فاتنات أيام كان السبيل سبيلاً. " وهو حمام روماني قديم، تهدم معظمه بفعل الزلازل الأرضيّة، ولكن فناءه الداخلي، وغرف تبديل الملابس، وأحواض الاستحمام ما تزال بكامل وجودها."

* الجامعة الأردنية، الأردن.

و"سبيل الحوريات" من المنشآت الرومانية في عمان، وقد كان هذا البناء على جانب كبير من الفخامة والجمال حيث كانت تغطي جدرانه الداخلية ألواح من الرخام، والرسوم الجداريّة، أقيم هذا البناء على شكل نصف مثمن، ويرتفع في ثلاثة أدوار، ويضم ثلاثة محاريب على جانب كل واحد منها دوران من الحنيات الصغيرة التي أعدت لاحتواء التماثيل الرخاميّة، ونوافير المياه، ويرتفع فوق مجرى سيل عمان – الذي يخترق وسط المدينة – على أربعة عقود برميلية، وكان الماء يمر تحت العقد الجنوبي، أي يمر في البناء، والسبيل كانت السلطات تقيمه تكريماً لعائلة الإمبراطور في الطرقات لإرواء ظمأ عابري السبيل، والكلمة مأخوذة من سَبَل الماء ؛ أي : جعله في سبيل الله والخير. والسبيل دائم الجريان، ولذلك سمي "سبيل الحوريات " ؛ لأن حوريات الماء تسكن المياه الجارية، وتم استعمال البناء في عمان في أزمنة لاحقة بيزنطيّة وأمويّة.[١]

هذه العجالة عن "سبيل الحوريات" لا بدَّ منها؛ لأنها تنير بعض جوانب هامة، فالارتباط بالعاصمة واحد منها، ومحاولة رسم مَعْلَم هام من معالمها – سبيل الحوريات وما يمثله هذا المعلم من امتداد تراثي – قيمة تراثية – تتكئ عليها القاصة للدعوة إلى النظرة إلى القيم التراثية من جوانب متعددة، ليس البطل رساماً فحسب، ولكنه عاشق فَنِّه، وواعٍ لعمله، مُضْفٍ عليه شيئاً من المسحات الجمالية التي يبتكرها خيال العاشق الولهان "يرسم لوحة واحدة لكل مكان أثري، ولا يزيد. والعاشق البطل أمام هذه القيمة الحضاريّة – الثقافيّة والمعماريّة" منذ أيام طويلة عالق أمام سبيل الحوريات، يرسمه من قريب، ومن بعيد، من أكثر من زاوية يضفي عليه أرواحاً وأجساداً وضحكات ." هذه القيم التراثية، هذه القيم الثقافية ؛ لا ينظر إليها البطل من زاوية واحدة، بل

---

[١] عمان تاريخ وصور، أرسلان رمضان بكج ؛ منشورات أمانة عمان ؛ ٢٠٠٢ ؛ ص (٨٧). وعمان الكبرى تاريخ وحضارة ؛ د. فوزي زيادين، موسوعة عمان ٢، منشورات أمانة عمان ؛ ٢٠٠٤، ص (١٢٦-١٢٧).

يتفحصها من كل الجوانب، متخيلا الأجداد الذين صنعوا هذه القيم الحضاريّة و"يضفي عليه أرواحاً وأجساداً وضحكات" ولكي تكمل المشهد المتخيل " تغيب منه أجزاء في اللوحة، وتحضر أخرى" حسب الاحتكاك بين الحضارات، ولكن تبقى القيمة التراثية هي الفضاء الرحب الذي يثبت أمامها، ملازمة القاصة حتى آخر نبض في القصة " لكن وجهها هي بالذات عنصر ثابت في كل لوحاته.

"إنه مفتون بسبيل الحوريات " وهل يفتن إلا المحب الولهان، وحبك الشيء يُعمي ويُصم ؛ " بل إنه يتخيل فيه عشرات النساء العاريات كأقمار في ليلة صيف، وإنه يناجيهن ويستمتع برؤيتهن وبمداعبتهن " إنه خيال العاشق، عاشق يضفي مسحاً جمالية على محبوبه، أحب التراث وعايشه، وأسقط عليه ما تخيله أيام كان الصرح صرحاً حضارياً، ينبئ عن عظمة بانيه، واستمراره على امتداد عصور وعصور مع ما أضافه كل آت لمن سبقه، وظل إلى يومنا هذا شاهداً على عظم بُناته، وحق لنا أن نفخر بهم، وبما شادوا.

القيمة الحضاريّة – وبخاصة التراثية – عادة ما ينظر إليها الدارسون نظرتين متضادتين ؛ إحداهما : على أنهّا بالية ولا تستحق العناء والجهد اللذين يبذلان في دراستها، والأخرى : على أنها محترمة ومقدمة وهي الأصول والجذور التي حملتنا فروعاً لها، ولذا فإنها تستحق العناء والجهد والدراسة المعمقة.

" هاجر " بطلة القصة، قيمة حضاريّة، فلذلك سمتها، لا يعي قيمتها إلا فنان حاذق، رسمها من كل جوانبها، درسها درساً عميقاً بوعي، وعرف قيمة تعريها، عرف صلتها بما هو كائن الآن من عدم معرفتها، ومعرفة ارتباطها بالتراث، ففي البداية نراها " نعم، تستهويه بكل ما فيها بملابسها القذرة، بأطرافها المتسخة، بأظافرها القذرة، بشعرها الأشقر المتطاير بفوضى مسحت

أي أثر لتمشيط حدث في الزمن الغابر – دراسة التراث – بدموعها التي تذرفها وهي تستجدي المارة – لدراستها – بحالات الجنون التي تنتابها – بالنظر المعمق لفهمهما – فتجعلها تتعرى من ملابسها – مما يسترها عن أعين الدارسين وبحث الباحثين – وتنصب نفسها إلهة مجنونة ترقص عارية في سبيل الحوريات – إلهة – تستحق الإجلال والاحترام.

وتشرك القاصة الجميع في النظر إلى " هاجر " القيمة التراثية الحضارية التي نفزع إليها عندما تنوبنا نائبة ؛ " الصغار يتصايحون، والرجال يحوقلون، وبعض النساء تتبرع لسترها بملابسها من جديد " هي جزء من الحضارة، هي ذاكرة الحضارة " نهاراتها تقطعها بين آثار سبيل الحوريات، وفي الليل تتكور في ركن منه وتنام ملء شواردها والسياح يقصدون الأماكن الأثريّة ليلتقطوا لهم صورا معها، أو : صوراً لها، وروح حضارتنا " كانت تفرح عندما تلمع في عينيها أنوار كاميرات السيّاح – وهي في عز جنونها وقذارتها – علّهم يعرفون عنها – عن حضارتنا – شيئاً، علّهم يعرفوننا حق المعرفة، ولكن .....

قابلها لأول مرة وهي في نوبة من نوبات جنونها ... لكنها كانت جميلة ... لحظتها شعر بأنا إلهة مسحورة ينفك سحرها في ماء مقدس ... كان نفساً تتذوق نفساً".

هو المهندس المعماري الذي يعرف عن وعي ودراسة ما حوله في سبيل الحوريات، وما تضفيه هاجر على فنّه وعلمه، وما هي بحاجة إليه من مسح ما علق بها من قاذورات وأوساخ، وما أن " أهداها مشبكين للشعر " حتى بذلت محاولة جادة لتمشيط شعرها " وعكر صفو عمله " أول قطرات مطر من الشتاء " وما جعلها تتفاعل مع تداخل الألوان في اللوحة " يا ... خسارة ... فسدت اللوحة

" واصطحبها إلى شقته في " الحي اللاتيني " التي تذكرنا برواية الدكتور سهيل إدريس في مطلع الخمسينيات، والتي رسم فيها العلاقة بين الشرق والغرب " ولكن في عالم جديد، عالم نسعى إليه نكون فيه إنسانيين لا شرقين فقط، عالم تتغير فيه مفاهيمنا عن الإنسانية والحريّة والمسؤولية، عالم هو البداية التي انتهت بها قصة " الحي اللاتيني " لسهيل ادريس.

" وأعادت أمه بالسؤال عليه :

- لقد انتهينا الآن إذن يا بني ؛ أليس كذلك ؟

فأجابها دون أن ينظر إليها :

- بل الآن نبدأ يا أمي. " [٢]

"واختفت هاجر، وافتقدها سبيل الحوريات، ... كذلك اختفى الفنان الذي ظهر من جديد في مدينة أخرى ... " وإن كان زوجها الوحيد الذي يعرف أنه يملك زوجة ساحرة عيبها الوحيد – عندما تحل نائبة في الشرق، وتتفاعل مع الأحداث " تتعرى عندما تغضب، وتشرع في البكاء."

وكثيراً ما نسمع في هذه الأيام الصيحات التي تنطلق من الغرب أن الكثرة الكاثرة من الغربيين لا يعرفون عن الإسلام شيئاً، ولا عن الحضارة العربية الإسلاميّة شيئاً، فيعود " الاستمرار التوتر القديم في تحديد موقع الجماعة الثقافيّة العربية في العالم، أي : ما اصطلح عليه بفكرة الهُويّة من نحن ؟ من الآخر ؟ واشتداد ميول الانغلاق (الخصوصيّة، الأصالة) القائمة على نظرة ميثولوجيّة – أسطوريه – أو : نظرة أيدولوجيّة – عقديّة – إلى الذات والآخر. " [٣]

---

[٢] مشكلات ونماذج في " الحي اللاتيني " ؛ رجاء النقاش ؛ الآداب ؛ ع ٦ ؛ حزيران – يونيو ١٩٥٤ ؛ ص (٤٦-٩).

[٣] كتاب في جردية ؛ ع ١٠٧، في الأحوال والأهوال من المنابع الثقافيّة والاجتماعيّة للعنف ؛ فالح عبد الجبار؛ ٤ تموز ٢٠٠٧.

المراجع:

١. أرسلان رمضان بكج: **عمان تاريخ وصور**، منشورات أمانة عمان ؛ ٢٠٠٢ .

٢. د. فوزي زيادين: **عمان الكبرى تاريخ وحضارة** ، موسوعة عمان ٢، منشورات أمانة عمان ؛ ٢٠٠٤.

٣. رجاء النقاش: **مشكلات ونماذج في " الحي اللاتيني "** ؛ الآداب ؛ ع ٦ ؛ حزيران – يونيو ١٩٥٤ .

٤. فالح عبد الجبار: **كتاب في جردية** ؛ ع ١٠٧، في الأحوال والأهوال من المنابع الثقافيّة والاجتماعيّة للعنف ؛ ٤ تموز ٢٠٠٧.

. . . .❖❖❖❖❖ . . . .

دراسة في قصة "نفس أمّارة بالعشق" للأديبة د. سناء الشعلان

بقلم: راوية عاشور*

تفتحت الكاتبة سناء الشعلان على روح مشاكسة تستفز السّكون، وتُجيد دائما روحها الجموح والتناقض بين الجموح والاستسلام المشروع للجمال. وإنّ القارئ لهذه القصة يجد فيها جانبا فنيا لفظيا ومعنويا، وانعكاسا لروح مبدعتيها المداعبة لكلّ شيء غريب تعشقه، وتجد فيها جمال الحياة بكلّ انعكاساته واضطراباته.

فالقصة كما يقول بعض الدارسين لها ما هي إلا إفراز اجتماعي وبيئي ونفسي وحضاري، وإن كان الأمر كذلك، فهذه القصّة هي دليل تفتّح الوعي الثّقافي عند سناء شعلان التي أجادت التّعبير عن مكنوناتها الداخلية دون إحراج وخوف أو خجل لا مكان له.

ومن هنا أذكر بعض سمات قصّة "نفس أمارة بالعشق "في ضوء المنهج النّفسي، فمن العتبة الأولى للقصة بدأت سناء الشعلان بـ (لي) وانتهت بـ (أنا) وهذا يدل على تضخّم الذّات عندها؛ فـ(الّذات) في العرف الأدبي والنّفسي محاولة إثباتها لذاتها المتمردة على واقع معاش رغم رفضها له في بعض الأحيان وقبولها لهذا العشق في بعض الأحيان من خلال تكرارها لبعض العبارات التي تثبت استسلامها وقبولها له: " لي نفس أمارة بالعشق، ولي قلب لا يبرم بضعفه الآسر..."[1]

---

* راوية عاشور.

١ الشعلان، د.سناء: **نفس أمّارة بالعشق** من مجموعة تراتيل الماء، ط١، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع بدعم من وزارة الثقافة الأردنيّة، الأردن، عمان، ٢٠١٠، ص ١٢١.

وقد أشبعت سناء الشعلان النّص بالعبارات السيّاسيّة التي نجدها في أغلب أوصافها وتعابيرها، فقد جعلت النّص كثيفا بالمفردات االسّياسيّة والحربيّة، ومن تلك العبارات التي ذكرتها بشكل واضح وصريح من بداية النّص حتى نهايته التي أوردتها في قصتها: "شنّ حرباً دامية...والإعدامات والنفي...والمخلوعين...والمسجونين...ورئيسة فخرية...ودم الأبرياء..."[٢]

بل إنّ الزّمن الذي برز في المقطع الأول بشكل مكثف عندها أرادت به أن تؤكد أنها تعيش الحالة، ومستمرة على هذا العشق والثبوت عليه، فهي خاضعة لهذا العشق اللاإرادي "أمّارة " بمعنى الأمر، فالأمر عندها ليس بيدها، والقلب هو الذي يفرض عليها أن تعشق، وهي مستسلمة لأوامره ونبضاته: " ولي قلب لا يبرم بضعفه الآسر"[٣]

كما اندمج مع قصتها وعشقها البعد الديني، وتشابك مع تصريحها بحقيقة هذا العشق وقدسيته، وهي عمدت إلى ربط مشاعرها بالأبعاد الدينيّة لتصبغ عشقها بنوع من القبول والشّرعية، وهو يكمن في داخلها، وينبض فيها: " أنا القائمة بأمر الله في الأرض[٤] و نبية الكلمة[٥] أنا ورثية كلّ الافتقاد والاحتياج والجوع والشّهوة والارتواء والتنهّدات والخلجات والارتعاشات"[٦]

وقد رمت الكاتبة بشباكها على استثمار الشّخوص القصصّية الشّهيرة، واستثمرتها في قصّتها؛ لتأكد أنّ هذا العشق موجود منذ الأزل القديم، فهو معترف به، " فالأساطير مثل وعروس البحر و سندريلا " كلها مفردات وكلمات أكدّت على العشق القديم.

٢ المصدر السابق: ص ١٢١-١٢٦
[٣] المصدر السابق: ص ١٢١
[٤] المصدر السابق: ص ١٢١
[٥] المصدر السابق: ص ١٢١
[٦] المصدر السابق: ص ١٢١

ولقد جاءت مفردتها الشّعبية في قصتها في حالة تناقض بين الأسطورة والواقع باستخدامها مفردات يومية حقيقية ملموسة " شبشب برتقالي...و جبر أبو ريحة...وحسان الهبيلة...وسلمان أبو بربور..."[٧]

والقصة تستعرض ثقافة سناء الشعلان الواسعة بشكل منصهر بذكاء في القصة؛ ففي العلوم ذكرت: " كروموسومات ولغة الجسد والمخنث والأعور والألثغ "، وفي التّاريخ قالت: " المؤرخين " وفي الجغرافيا قولها كلمات: " منحنيات وانزلاقات ".كذلك استعرضت بوضوح ثقافتها الجنسيّة عبر الكثير من العبارات ذات المدلول الجنسيّ: "مثل: " شهوة وارتعاشات وتنهدات وجموح الرجال والفتنة وقبل المقبلين ومشتهين ودوار لذيذ ولحظة اجتماع رجل وامرأة واشتهيت..."

وهذا كلّه ينمّ عن تحرّر سناء شعلان الداخلي، وعدم وجود كبت داخلي، وهي متحررة من قيود الكبت والتعصب والقيود العمياء، وهي ترصد واقع معاش بحدود الواقع والمعقول.

وعكفت الكاتبة على استحضار الوسط الاجتماعي الذي تنتمي إليه، وهي لم تبق في برجها العاجي أو لم ترد أن تكن فيه، بل أحضرت عالمها المعاش من خلال ذكرها: "القبيلة وأولاد الجيران والحارة القديمة والمخيم والأيتام والضرائر "

ويكشف التبّصر في النّص كيف أنّ سناء شعلان تعمدت سرد بعض أسماء الشّخصيات العظيمة التي ثار أصحابها على واقعهم، وحملوا أهدافاً قضايا تهمّ مجتمعاتهم، فهم في نظرها أشخاص غير عاديين، بل أبطال سطرهم التاريخ والواقع، ليصبحوا قدوات يُحتذى بها مثل: "علي ولمبا وجيفارا وماو وصلاح الدّين وشجرة الدّر والحلاج وجميلة بوحيرد ومصطفى كامل وعلي الزيبق ومسرور السّياف ومعروف الإسكافي وجعفر الطّيار وابن عربي

[٧] المصدر السابق: ص ١٢٣-١٢٤

وديك الجن الحمصي وفارس عودة وجان دارك وهانيبال وإليسار والمتنبي وأبا العتاهية وهوميروس والظاهر بيبرس وفراس العجلوني والشّريف الرضي و نزار قباني وعمر أبو ريشة وفيكتور هيجو "[٨]

وسناء الشعلان لم تذكر أسماء هؤلاء عن عبث وفوضى، بل أرادت تأكيد أنّ عشقها عميق أكيد عريق بقدر عراقتهم وموثوقيّة وجودهم.

واللافت للنّظر عودة الكاتبة إلى نفس الأسلوب واستخدامها "لي وأنا " ضمير المتكلم والملكية الذي يوحي بمشاعر نفسية واضحة لاإرادية تكمن بداخلها، وهذا التضخّم في الذات يظهر دون وعي منها، وبطريقة عفويّة: "فغدا لي – كمسلة...أنا في ".

ويبرز التناقض المقصود فنيّاً بشكل جلي في النّص، وهو تناقض يظهر بشكل واضح عند توصيفها لطفولتها لما تحبّ وما تكره: " خيوط الشّمس أولّ من عشقت وثورة البحار وصخب المحيطات " وهذا التّناقض تجلىّ أيضاً في ربطها بين مفاهيم الطّفولة المسالمة بمفاهيم الثّورة وهو تناقض عفوي، وهذا الجموح والاستسلام عبارة تناقض في ذات المبدعة:

وكذلك نلحظ تركيز المبدعة على الأحرف "س ش ح"، وغنى النّص بهذه الأحرف؛ لأنّه يخدم الذّات، فحرف السّين يملك صدى في داخله، وهمسه الدّاخلي مثل "السكون والاحتياج والشّهوة والارتعاشات".

وقد كشف النّص عن المبالغة في التّصوير، في محاولة للمبدعة لتكثيف المعنى، وتوصيل الشّعور المطلوب للمتلقي، وهذا ما نلمسه عندما عزمت على وصف نفسها ذلك الوصف الدقيق: "أخذت الشعر لأجعد وأخذت الجسد الضئيل وأخذت العيون الحلزونية "[٩]

[٨] المصدر السابق: ص ١٢٣
[٩] المصدر السابق: ص ١٢١

ونلحظ تكرار كلمة "كلّ" بشكل كبير في النّص؛ لعلّ المبدعة أرادت من ذلك بروز العموميات والكليات، فالعشق تملكه كلّ القلوب النابضة على الرغم من إسقاط ذلك على ذاتها، فنجدها ذكرت كلمة" كلّ" كثيراً في قصتها: "في كلّ ليلة احترقت...وكلّ الثائرين...وكلّ الشّعراء...وكلّ محبوبات...وكلّ الفاعلين...وكلّ عشاقي...

وهي كذلك تراوح بين الذّات/ذاتها وذات الغير، وهو إسقاط لما يجول في مكنوناتها ودواخلها في مقارنة واقعها مع واقع الآخرين.

وبُني النّص على أساس الإكثار من الجمل الاسميّة وأشباه الجمل، ويبدو ذلك منذ أوّل جملة من القصة حيث تقول: " لي نفس أمّارة بالعشق"[١٠]

ودأبت الكاتبة على إعلان ما هو مضمر في لا وعيها من خلال تكرار الأفعال "أخذت" هذا التكرار صممت عليه لتوحي للمتلقي على أنها حصلت على ما تريد فهي عاشقة.

وتنتقل سناء الشعلان بأفعالها من الماضي إلي الحاضر ثم إلى المستقبل؛ فهي حالة إثبات واستمراريّة في حالة اللاوعي، مثل: كانت وكنت وأكون ولأكون". وهي أفعال ناسخة ناقصة على الرّغم من تنقّل الأزمان، ولكن الحالة واحدة، وهي النّقصان وعدم الكمال الذّاتي رغم التّضخم المزعوم، ولكنّه في حقيقة الأمر غير مكتمل في داخلها، ولكنّه مكتمل فقط على أوراق العشق وأوراقها وخيالها.

وغلب على نصها "ياء المتكلم " وكأنها بهذا تعزز الفردانية من خلال " لي وبلحظاتي وغلبني وهزمني.." التي تسكنها فهي تعلنها بصراحة.

ويتضح كذلك التّناص بشكل واضح في قصتها؛ ولعلّها قد استعانت الكاتبة به لتثبت قدسية هذا العشق، فهي تتمنّى من العشاق أن لا يتوبوا عمّ ما حل بهم، وفي هذا تناص واضح مع قول الشّاعر نزار قبّاني:

[١٠] المصدر السابق: ص ١٢١

ما ثبت عن عشقي ولا استغفرته   ما أسخف العشاق إن هم تابوا

المراجع:

١. الشعلان، د.سناء: **نفس أمّارة بالعشق** من مجموعة **تراتيل الماء**، ط١، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع بدعم من وزارة الثقافة الأردنيّة، الأردن، عمان، ٢٠١٠، ١٢١-١٢٦.

........❖❖❖❖❖ ....

دلالات المكان في المجموعة القصصيّة "حدث ذات جدار"[1] للدكتورة سناء الشّعلان

بقلم: عباس داخل حسن*

"إضاءة على ظلام: الجدار العازل الفاصل هو عبارة عن حاجز طويل بناه الكيان الصّهيوني في الضّفة الغربيّة في فلسطين المحتلّة قرب الخطّ الأخضر، لمنع دخول الفلسطينيّين سكان الضّفة الغربيّة إلى الكيان الصّهيونيّ أو إلى المستدمرات الصّهيونيّة القريبة من الخطّ الأخضر، يتشكّل هذا الحاجز من سياجات وطرق دوريات، أو من أسوار إسمنتيّة بدل السّياجات في المناطق المأهولة بكثافة مثل منطقة المثلث أو منطقة القدس. بدأ بناء الجدار عام ٢٠٠٢ م في ظلّ انتفاضة الأقصى، وفي نهاية عام ٢٠٠٦ م بلغ ٤٠٢كم، ويمرّ في مسار متعرّج يحيط بمعظم أراضي الضّفة الغربيّة، وفي أماكن معينة مثل مدينة قلقيلية، يشكّل معازل، أيّ مدينة أو مجموعة بلدات محاطة تقريباً بالجدار من جهاتها جميعها. يطلق عليه اسم جدار الفصل العنصريّ أو جدار الضمّ والتوسّع العنصريّ ..."[2]

أضافت الأديبة سناء الشّعلان مجموعة قصصيّة جديدة الرقم ١٥ ضمن منجزها القصصيّ متكوّنة من ثلاثة عشرة قصّة قصيرة {المقبرة، حالة أمومة، الصّديق السّري، شمس ومطر على جدار واحد، من أطفأ الشّمعة الأخيرة،

---

١ الشعلان، د. سناء: حدث ذات جدار مجموعة قصصيّة، ط١، دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ٢٠١٥.

* أديب ناقد من فنلندا.

٢ المصدر نفسه، ص ١٣

عندما لا يأتي العيد، وادي الصّراخ، الغروب لا يأتي سرّاً، سلالة النور، ما قاله الجدار، البوصلة والأظافر وأفول المطر، خرافيّة أبو عرب}.

هذه المجموعة الثّانية بعد "تقاسيم الفلسطينيّ" التي خصصّتها الأديبة سناء الشّعلان بالكامل للقضية الفلسطينيّة وفاءً لجذورها الفلسطينيّة التي لا تفارقها في نشاطاتها الأخرى كلّها، فاضحة أبشع استعمار استيطاني كولونيالي عرفه التّاريخ البشريّ، ولازال الصّراع الفلسطينيّ يشتد ضراوة للخلاص من هذا الاستيطان وهمجيّة الاحتلال وشذّاذ الآفاق المسلّحين بآلة حرب مدمرة، مدعومين من قوى لها تاريخ بشع في اقتلاع السّكان الأصليين والسّيطرة على خيرات ومقدرات تلك البلدان، لكن فشلوا في اقتلاع الفلسطينيّ المؤمن بعدالة قضيته وحقّه الشّرعيّ في الوجود والأرض التي ولد عليها، جاءت عناوين قصص تقاسيم الفلسطينيّ أسماء أماكن تواجده في الشّتات مجبراً عليها بالتّرحيل والتّهجير، وباتت سجناً وحيز مكاني قيّد حريته وأحلامه وتطلّعاته الإنسانيّة.

إنّ ما يميّز المجموعة الجديدة "حدث ذات جدار" عن "تقاسيم الفلسطينيّ" هو المكان؛ فقصص "تقاسيم الفلسطينيّ" تدور بمكان معادٍ، أي في مكان الشّتات الفلسطينيّ في المنافي والغربة والحنين ومخيمات الضّياع واللجوء القسريّ، "مكان يمثل الخوف والانطواء بل هو مكان الكراهية والصّراع "[٣]؛ لأنّه مكان نقيض للمكان الأليف للفلسطينيّ الوطن الطّبيعيّ الذي يتمسك به، ويدافع عنه ضد كلّ القوى المعادية؛ لأنّه يمثّل قيمة إنسانيّة وجودية، في"حدث ذات جدار" تدور الأحداث في المكان القومي للشّعب الفلسطينيّ وعائديته للفلسطينيّ وحده، وهذا ما يعرف بالوطن الأم الذي يريد المحتل الغاشم أن يمزقه بجدار فصل عنصري بعد أن عجز عن هزيمة أصحاب

[٣] باشلار، جاستون: **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، بغداد،العراق، ١٩٨٠ ، منشورات وزارة الثقافة العراقية، ص٣٧

الأرض. يدلّ هذا الجدار العازل على عقليّة ونفسيّة مريضة خائفة مهدّدة من داخلها لمعرفتها بوهم احتلالها لأرض ليست أرضها وتاريخ ليست تاريخها .

أمسكت القاصّة رأس الخيط "جدار الفصل العنصريّ" لتسلّط الضّوء على قضية العصر، وتضيء القضية الفلسطينيّة بالمحكي السّرديّ من ثيمة المكان، ويقع جدار الفصل كرمز للعنصريّة في بؤرة القصص كمفارق تضادي لإنتاج دلالة على مستوى المعنى من خلال المحور السّايكلوجي والمحور الدّلالي للمكان وصولا للحاسة الانفعاليّ الصّورة بواسطة اللّغة والصّورة لتشكل سيرورة الفكرة ورصد حركة وتجارب شخوصها الإنسانيّة على جانبي الجدار الذي بناه المرتزقة.

ويأخذ المكان سياقا سرديّاً مختلف بواسطة دلالته الفكرية متجاوزاً الأبعاد الشكليّة الفيزيائيّة خدمة لمقاصد مضمونيّة وفكريّة من خلال الحدث والمصائر والانتقال بكلّ الأماكن لترسم يوميات الحياة الفلسطينيّة الواقعيّة، فكان الفلسطينيّ يقهر الجدار، ويثبت وهمه أمام إرادته وإصراره على الصّمود والبقاء، وبات جدار ليس ذي معنى سوى رمز استلابيّ للطّبيعة قبيح ومشين ورمز لقهر الإنسان دون وجه حقّ، لم تترك للفلسطينيّ سوى خيار المقاومة مدركاً أنّها إرادة مقدسّة من أجل الحياة والوطن.

"في بعض الأحيان نعتقد أنّنا نعرف أنفسنا من خلال الزّمن، في حين أنّ كلّ ما نعرفه هو تتابع تثبيتات أماكن استمرار الكائن الإنسانيّ الذي يرفض الذّوبان"[٤]، وهذه القصص تدوّن ثبات الفلسطينيّ على الأرض عبر الزّمن الذي يحويه المكان كدلالات اجتماعيّة، تاريخيّة، نفسيّة، ذاتيّة. ضمن زمن العمل السّرديّ "زمن المتن الحكائيّ وزمن الحكي" خدمة للوجود الزّمكاني ولغايات فنيّة وجماليّة بلغة تصويريّة مرنة مثل "المرونة المتبادلة بين الإنسان والمكان

[٤] المصدر السابق، ص ٤٦

هذه المرونة الغريبة، المتناسقة، المباشرة، والتي تكاد تجعل الإثنين من مادة واحدة"[٥]

ومن خلال المكان توطن الأزمنة صوب الحلم والذّاكرة بتقنية الاسترجاع كمقصد حكائيّ وتخلق مكان وزمان سرديين بتركيب موازي دون إغفال للتفاصيل وتضمينها ضمن المدلول المكاني للجدار كإشارة إيحائيّة ورمزيّة للعنصريّة، ونجحت في تعطيل السّرد بوصف خوف وفزع المستوطنين من جدار بنوه بأنفسهم فبات يهددهم كلّ الوقت بدل أن يحميهم؛ لأنّه جدار كراهية، والكراهية دلالة الهدم والعزلة والانطواء، وبذات الوقت شطر العوائل والمقابر والمزارع والمقدسات الفلسطينيّة أصحاب الأرض والامتداد الاجتماعيّ والإنسانيّ على الأرض، فكانت هذه أماكن مكملة في بنية المشهد السّرديّ الثابتة والمتغيرة بحركة الحدث القصصيّ باتجاهين متعاكسين كونتها من دلالات تضاديّة.

وقد نجحت القاصّة من خلال تدوير زوايا المكان والزمان المتمثل في الأجيال الفلسطينيّة المتعاقبة التي لازالت تعيش بنفس الثبات رغم هذا الجدار الذي شطر أرض الوطن الفلسطينيّ. وكما يقول باشلار "لا وجود خارج المكان". والمكان الوطن ليس بقعة جغرافيّة نعيش عليها، بل هي غريزة إنسانيّة محفورة عميقا في ذواتنا وذاكرتنا وهويتنا. أصبح المكان الوطن هو الرّكن الرّكين ونقطة المرتكز في الصّراع الذي يحمل ديناميات ودلالات متعددة واقعيّاً وسرديّاً في قصص هذه المجموعة.

"حدث ذات جدار" قصص بحاجة إلى قراءة متوغلة في متون النص الحكائيّ وكشفاً واعياً للدّلالات والإمساك بها للوصول لدهشة القراءة وتحقّيق مسافة جماليّة تنتج عنها لذة القراءة، كلّ ذلك من خلال المكان

---

[٥] المصدر السابق، ص ٤٦

والغوص في قيعانه ومعانيه داخل كلّ قصّة من القصص القصيرة الثلاثة عشر.

استطاعت القاصّة أن تتغلّب على الواقع المكاني المليء بالصّراع الدّمويّ والاستلاب والقهر ومصادرة الحقوق أن تشكل من خلال السّرد عالماً أكثر اتساعاً يتلاءم مع إنسانيّة الفلسطينيّ وأحلامه وهويته المتجذرة، فأصبح الجدار نتوء ليس ذي معنى ضد فطرة الطبيعة والإنسان، فمن خلال الحوار الذي ينبئنا أنّ الإنسان ابن الوجود والكون المطلق كلّ هذا جاء من المحايثات الجماليّة للمكان وامتداده في ذاكرة ومخيلة الجدات والإباء. كان صداها واضحا وجليا بالاقتراب والابتعاد من الجدار لتعدد المعاني من خلال تعدد الدلالات المكانية وكما يقول الفيلسوف السّيميائي "دانيال تشاندلر: "إنّ الإنسان إنسان المعنى".

أعادتني قصص الأديبة سناء الشّعلان إلى رسّام الكاريكاتير "ناجي العلي"[٦] الذي كتب التّاريخ الفلسطينيّ من خلال رسومه الكاريكاترية بكل أماكن تواجده، وأيقونته الرمزية "حنظلة" أصبحت رمزاً للنّضال الفلسطينيّ وبوصلته تشير باتجاه القدس. اليوم تفتح سناء الشّعلان الوجع والصّمود الفلسطينيّ، وتدوّنه سرديًا، وفضحت عنصرية العالم إزاء سكوته عن " جدار الفصل العنصري" معريّة انهزام وكذب النظام العربي الرسمي الذي ترك فلسطين والفلسطيني يخوض غمار شقاه وصموده وحيداً.

قدّمت الأديبة سناء الشّعلان مجموعتها القصصيّة الجديدة "حدث ذات جدار" بأسلوب وصوت مختلف عن القضية الفلسطينيّة، واستطاعت أن تجعل من عتبة العنوان دالة فاعلة متعددة المعاني في جميع القصص حاضرة بذاتها مباشرة من خلال الأحاسيس، أو من خلال مرآة الإدراك عبر الصّور المختلفة في

---

[٦] العلي، ناجي سليم: "١٩٣٧-١٩٧٨" رسام كاريكاتير فلسطيني مشهور جداً يتميز بالنقد اللاذع والصّراحة العالية، أغتيل في لندن عام ١٩٧٨.

المبنى والاستخدام والانزياح الدّلالي، وضمنت الديالكتيك للتوضيح وإيصال رسائل تؤكد ارتباطها الإنسانيّ والوجدانيّ لأرض الآباء والأجداد فلسطين.

المراجع:

١. الشعلان، د. سناء: حدث ذات جدار مجموعة قصصيّة، ط١، دار أمواج للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ٢٠١٥.

٢. باشلار، جاستون: **جماليات المكان**، ترجمة غالب هلسا، دار الجاحظ للنشر، بغداد،العراق، ١٩٨٠، منشورات وزارة الثقافة العراقية.

.........❖❖❖❖❖ ....

سناء الشعلان قلم يمطر حكايا، الحرمان سوار يطوق قصص تعج بالحياة

د. نهلة الجمزاوي

في أرض الحكايا[1] تقف مذهولا لتصدق ما ظنته سناء في طفولتها أن هناك أرضا للحكايا، لتجد نفسك في غابة خصبة خضراء تعج بالحكايا الغريبة القريبة .. إذ تأخذك إلى عالم ألف ليلة وليلة الحالم وتطوح بك لتزجك في أزقة الواقع اليومي المعاش بكل تفاصيله وعبر قلم تنساب منه الحكايا بسلاسة حبات المطر، إذ تجد نفسك في عالم من الإثارة والدهشة أمام بساطة الحكاية وقربها إلى نفسك حتى لتحسب أنك عشتها يوما ثم سرعان ما تنزلق من بين يديك الحكاية لتقع في شرك حكاية أخرى تشبهك أو تشبه جارك أو صديقك أو فيها بعض من ملامح حيك وبلدتك.

ما قصدته هنا أن سناء استطاعت أن تنغمس في الواقع النفسي والإجتماعي العربي حد التفاصيل لتخرج بقصص ملونة مثقلة بعذابات القهر والحرمان للنفس البشرية .

لم تكن سداسية الحرمان في مجموعتها القصصية أرض الحكايا وحدها تعبر عن "الحرمان من الحاجات الإنسانية الأساسية المهمشة" بل أن همّ الحرمان جاء ليطوق قصصها كسوار لا تحجبه التورية أو محاولة الإلتفاف على شكل القصة أومضمونها ..

المغاير فيما طرحت سداسية الحرمان أن بطل القصة كان رجلا والرجل حسب مجتمعنا له الحق في اطلاق العنان لرغباته الإنسانية الى أقصى حدّ، وكم ظلم الرجل في المبالغة عند معالجة هذه القضية أدبيا أوبحثيا من قبل أقلام لا حصر عددا وزمنا، ذلك لأن المعروف والمتفق عليه أن الحرمان قضية تتعلق بالمرأة فحسب.

---

[1] . سناء شعلان: أرض الحكايا،ط١، قطر ، الدوحة، ٢٠٠٦.

معالجة المسكوت عنه في سداسية الحرمان جاء فعلا بالجديد الذي ينصف هذا الكائن المسكين الذي طالما نشهر أقلامنا في وجهه على أنه المتربع على عرش لذات الحياة الإنسانية، اذ تطيح به سناء لتضعه على أرض الواقع وتكشف عن حقيقة أمره وتسلط الضوء عبر مشاهدات درامية عن مكنونات نفسه التائقة الى الحياة والمعبأة بالفراغ والحرمان، ذاك الحرمان الذي كثيرا ما تأبى عليه رجولته التعبير عنه .. وعبر صور وأشكال كثيرة يعج بها مجتمعنا تجعل من الحرمان وحشا يقود الإنسان أحيانا الى الجريمة والعنف أو يتركه حطاما انسانيا لا يدرك مصابه أحد، فمن الرجل الأسطوري في الجزيرة الى فتى الصالون الواقعي المعاش ترتسم صورة الحرمان جلية بين السرد والمولوج فتقول:"يعزف بيديه على أنوثة الزبونة كما يعزف الموسيقار على آلته الأثيرة يتخيل الزبونة امرأته هو بالذات يخلق وجلاتها وألوانها كما يشتهي هو بالذات، يتركها آلهة للجمال، تطير الزبونة فرحا ورضا بما فعل وتنقده اكرامية سخية لتطير الى حضن رجل ما، ويبقى في فوضى أنوثتها المغادرة"

في أكاذيب البحر والنوارس تجعل المرأة شريكا في الحرمان وضحية أيضا فتبدأ قصة بطلتها بالعبارة الجازمة:"حرام أن تعشق حرام أن تشتهي" هذا هو الدرس الأول الذي لقنه لصبية الطائفة عندما كان معلما طفلا".

ثم يأخذ الحرمان أشكال مختلفة في قصص المجموعة ليتمثل في كل شرائح المجتمع طفلا وامرأة، أفرادا وشعوبا، ويتجلى بصورة كاريكاتورية ساخرة في قصة "الباب المفتوح"

عندما أخذتنا لمشهد من ألف ليلة وليلة لترسم صورة السلطان السمين ذو الجواري الحسان حين أمر باعدام طفل حلم بشرب الحليب الذي تستحم به جواري السلطان ..اذن هو وجه آخر من وجوه الحرمان حيث الفقر الذي تنتجه

الظروف السياسية والطبقية حيث مسخ الإنسان وتحويله الى شيء مجرد من الحاجات الطبيعية التي فطر عليها…

في الجدار الزجاجي يتجلى الحرمان بأقسى صوره عند فصل الطفل عن أمه فيكون جدار النافذة الزجاجي للسيارة التي أقلت أمه عند الرحيل هو السبب الأول في تعرفه على ملامح الحرمان، تقول:"جدار زجاجي رقيق كما رقاقة كنافة هو أول من أذاقه الحرمان"، ثم ترسم سناء صورة واقعية لمأساة يعيشها آلاف الأطفال في مجتمعنا ممن يقعون فريسة فقدان الأم والحياة في ظل زوجة الأب الظالمة حد الإجرام دون عين اجتماعية تترصد لهذه المشاهدات لتنقذ أطفالا أبرياء يلاقون عبر بيوت مسقوفة محترمة ما لا يلقاه سجين سياسي في معتقل العدو..هنا تسلط سناء ضوء قلمها على مشهد من مشاهد تلك المأساة الإجتماعية لترسم عذابات طفلين عايشا ذل الأم واقصاءها قسرا عن حياتهما لإحلال زوجة الأب الغليظة المتوحشة لتذيقهما ألوانا من الذل والحرمان.

الزجاج هنا حاجز منيع لكنه يشف عما خلفه، وهنا تأتي فلسفة "الزجاج" كونه حاجزا فاصلا لكنه يكشف عن كل ما يدور حوله..مما يعمق الشعور بالحرمان ويزيد من حدة العذاب أن يرى الإنسان ما هو محروم منه أمام ناظريه .. وتتعدد صور الجدار الزجاجي ليأخذ أشكالا متعددة فيصبح سجنا له عندما تحبسه زوجة أبيه بين زجاج النافذة وقضبانه الحديدية ليفصله عن أخته عيشه وهو يشاهد تعذيبها على يد زوجة أبيه وعن الأطفال الذين يمارسون حياتهم الطبيعية باللعب في الحارة، كما هو حاجز يفصله عن أخوته من ابيه الذين يرفلون في ثياب الطفولة المكللة بالعناية والدلال كما يحول دون ايصال شكواه الى أبيه،تقول:"بقي الجدار الزجاجي عملاقا لحرمه من أبيه وأمه ومن طفولته التي تفر ببطء…"في كل ليلة يحلم بأنه حطم ذلك الحائط الزجاجي الملعون "

هنا يبدأ في مقاومة حائطه الزجاجي بالحلم بتحطيمه خاصة بعدما شعر بعجزه الشديد حيال انقاذ أخته التي أحرقت نفسه في محاولة للخلاص.

الزجاج مرة أخرى يتمثل في صندوق المستشفى التي وضعت به عيشة للعزل يقف أمام رغبته في لمسها وتقبيلها ليشكل حاجزا جديدا أمام رغباته ومصدرا لتعميق ألمه ومعززا لفكرة هروبه الى خارج سجن زوجة أبيه.

وبعد الهرب في محاولة للخلاص يتجلى الجدار الزجاجي مرة أخرى ليفصله عن الدفء وأسباب الحياة وهو يرقد محاولا التماس الدفء ملتصقا بنافذة صاحب العمل ليموت متجمدا حالما بأمه وبالدفءخلف الجدار الزجاجي الذي حال في النهاية بينه وبين الحياة.

إذا هي رحلة المعاناة والحرمان تتمثل في فصل الإنسان عن رغباته وحاجاته هي على مرمى نظره ورؤيته مجسدة ذلك في "الجدار الزجاجي " الذي يعمق الحرمان ويزيد من الشعور بالظلم.

في ملك القلوب حيث محاولة اللجوء الى السحر لفك طلاسم مصدر الألم لنكتشف ببساطة أنه الحرمان ثانية وأن الحب هو التعويذة السحرية الوحيدة للتغلب عليه وهنا دخول بطريقة شفيفة الى النفس البشرة للبحث في مكامنها والوقوف على احتياجاتها ببساطة ويسر ودون تعقيد..

"ذاب ملك القلوب سعادة وأورقت القلوب عشقا وسعادة وكتب في سفر السحر الأعظم كلمات حب سحرية جديدة"

في "البلورة" تعود سناء لرسم صور أخرى من صور الحرمان حيث العلاقة بالوطن وبالأخر المتمثلة بالحرمان من الحرية حرية التواصل مع الحبيبة حرية التعبير عن رأيه حرية الرفض لفكرة الحرمان ذاتها

"حرم من كل شيء، بداية حرم من حنان اسمه أم وأب فيما بعد حرم من حنان التي أحبها بقدر حب الأصداف للبحر ابتعد عن حبيبته البحر لكنه بقي ما بقي يحمل في داخل صدفته صوت هديرها ورائحة ملوحتها .."

"فيما بعد سجن لأنه قال "لا للحرمان" كان غريبا في وطنه وعدوا في سجن الخذلان"

مرة أخرى يعود الزجاج ليمثل قيدا على البطل من خلال البلورة الزجاجية السحرية التي يستخدمها ضابط المخابرات ليراقب البطل ويحاصر حريته وكما وقف الحائط الزجاجي حائل بين الطفل ورغباته في قصة الحائط الزجاجي وقفت البلورة حائلا بين الرجل وحريته وسببا لمعاناته ليتحول من سجن الوطن الى سجن أضيق هو سجن البلورة الأكثر ضيقا ومحاصرة من السجن الذي ضم جسده فالبلورة تحاصر روحه التائقة الى الحرية "وأصبح سجين البلورة، كان يعرف أن كل كلمة يقولها تنقل اليهم ..." اذا حاول التخلص من سلطة البلورة فلم يفلح الا بالإنتحار..ثم تتوالى التداعيات ..ليكتشف الضابط صاحب البلورة أنه يقع أسير بلورة أكبر مما يقوده للإنتحار أيضا، اذا هو الموت يعود من جديد كصيغة للرد وليعبر عن ضعف صاحبه أمام الحائط الزجاجي الحائل دونه والحياة.

تتناسل الحكايات بأشكالها المختلفة وتنطلق راكضة في "أرض الحكايا "وتتفنن سناء في رسم صور وأشكال لأبطال أخرجتهم من قلب الأرض وأسرجتهم خيول الخرافة لتعود بهم منكسي الرؤوس أمام سطوة الواقع على الإنسان لتخرج بهم محملين بعناء بحثهم الدؤوب عن حقهم الفطري في الحياة محاولين فض سوار الحرمان الذي يطوق أعناقهم .



قافلة العطش لـ د. سناء الشعلان- مفاهيم حداثوية عن "الحب" ومنها ما قتل!

بقلم: عبد الجبار نوري*

سناء كامل أحمد الشعلان أديبة أردنية معاصرة ومبدعة فلسطينية ساحرة، شابة مواليد عمان ٢١ – ٥- ١٩٧٧ ومن جيل الحداثة العربية، وهي من أصول فلسطينية في قضاء الخليل، هاجمت عصابات الهاجانا والأرجون قريتها وهجرت أهلها في عام ١٩٤٨م، فلجأت أسرتها إلى الأردن، وهي تحمل درجة الدكتوراه في الأدب الحديث، وتعمل أستاذة جامعية في نفس تخصصها في الجامعة الأردنية، لُقبت سناء شعلان بـ(شمس الأدب العربي، وأميرة القصة العربية، وهي روائية وقاصة وكاتبة مسرح وأدب أطفال، وإعلامية في مجال حقوق الأنسان وناشطة نسوية، واشتهرت في فترة التسعينات، نقدها المهتم بالأسطورة والفنتازيا والموروث الشعبي الحضاري، والحداثة والتجريب.

ومن أعمالها الأبداعية:

قافلة العطش The Convoy of thirst مجموعة قصصية للدكتورة سناء كامل الشعلان، صدرت في العام ٢٠٠٦ عن مؤسسة الوراق، وفي تلك المجموعة القصصية ١٦ قصة قصيرة، يكون السرد اللغوي فيها راقياً ومنسّقاً في سرديات ثيمات الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية، تختزل فيه اللاواقع لتبدلهُ بالواقع، وترسم من خلال هذه المجموعة القصصية السعادة بأرقى معانيها وترسم الحزن بأبشع مآسيه، وتعري الواقع المرير بكل جرأة، وتعبر عن آرائها بطريقتها الخاصة عبر شعور أنثوي حساس تجاه العالم، وتبين

* كاتب وباحث ومحلل سياسي/ السويد.

عبثية الحياة في جغرافية الصحراء ذات القوانين الصارمة الصادرة بمراسيم مؤلّهة واجبة التنفيذ، والتي تضع الخطوط الحُمرْ تحت عدوى العشق الصحراوي، والحب الممنوع، والأعراف القبلية المشرعنة بإرادة الآلهة تأمرك أن تعيش الجفاف على رمالٍ تبتلع الدموع وعرق حمى اليأس والاستلاب كالثقوب السوداء، ولم يبقى في ثمالة الكأس سوى الفراق المأساوي التراجيدي بوأد عاشقات الحياة، ـــ رباه ـــ ما العمل؟؟ صدق شاعر الياسمين نزار قباني وهو يقول : { لبسنا ثوب الحضارة والروح جاهلية }.

والمجموعة القصصية تحمل في طياتها الحب الطاهر والمعذّب والممنوع، وتسلفتها القاصة العملاقة والمبدعة والأكثر من رائعة (بأنسنتها) الأممية ومشاعرها النبيلة تجاه السلم العالمي، وعبرت في قافلة العطش عن الحب المحرم وعن وأد الحب والحياة، فالحب في نظرها مؤطر بمفاهيم حداثوية معولمة بعيدة من أعين الرقيب الذي يقطع بمقصه التعسفي والاستلابي، وتحاول جاهدة المقاربة من سلطة الخير والجمال لأنهُ حبٌ غريب الأطوار، حب مجنون، بيد أنهُ مستساغ ومقبول عند المتلقي وأولهم (كاتب المقالة)، في زيارتي الأخيرة لعمان أقتنيت نسختين من الكتاب (قافلة العطش) باللغة الأنكليزية وأخرى بالعربية، وبصراحة شعرتُ بسعادة غامرة تلذذتْ بها نفسي الأمارة بالعشق وكأني أحد رجال القافلة المعذبة والمستلبة، وعايشتُ معاناة وفوبيا المخبر السري وسيطرات رئيس القبيلة المتوحش ورحلة العذاب الطويلة التي أولها في بغداد ونهاياتها في المنافي، وحينها قلتُ لنفسي — قف يا رجل لقد قاربت السبعين، ارمي ذكريات الثلاثين في البحر الميت واحتفظ بالرواية لعلك تعتنق مذهبها في العشق الصوفي وتؤدي طقوسها النقيّة والمجردة من الأنا.

وللروائية المتميّزة ٤٦ مؤلفاً منشوراً، ونالت ٥٥ جائزة محلية وعربية في حقول الرواية والقصة والمسرح وأدب الأطفال، وهي الشخصية المؤثرة رقم ١٩ في

الأردن، فازت بها في مسابقة أكثر من ٥٠ شخصية مؤثرة في الأدب والتراث والبحوث الإنسانية والتي أجرتها منظمة (تحالف اتحاد منظمات التدريب الأردنية)

أسلوب الدكتوره سناء الشعلان الأدبي والنثري واللغوي:

- انفردت عن المألوف بإعطاء المرأة دوراً ريادياً في جميع رواياتها هادفة لصنع هوية أنثوية جديدة ليس تحيزاً لجنسها بل لرفع مكانتها، وتحدياً للذكورية المجتمعية السائدة عبر التاريخ وإلى اليوم، وخالفت العرف السائد عند كتاب القصص القصيرة بالذات غالباً ما يحجبون دور البطولة عنها، وحتى يستكثرون عليها كوتة سانت ليغو الفرنسي في الانتخابات.

- سيميائية العنوان في قافلة العطش تحمل كل مفردات السيمياء التي هي أداة لقراءة السلوك البشري في مظاهره المختلفة بدءاً من الانفعالات مروراً بالطقوس الاجتماعية والانتهاء عند الآيديولوجيات، وكونها العلم العام والنشاط المعرفي لها علاقة باللسانيات والفلسفة والمنطق وعلم النفس والأنثروبولوجيا، ولأنّ العنوان هو هوية وممثل النص والمدخل الذي يحتاجهُ القاريء لاقتحام سرديات المضمون، فالإحساس الصادق عند الروائية المبدعة سناء الشعلان هي أستاذتنا في تعليمنا {العنوان يأخذ الأولوية لدى المتلقي}، لذا تألقت المبدعة الأصيلة الدكتوره سناء الشعلان في أن تجعل لمجموعاتها القصصية رقماً مهماً تحت خيمة العنوان، في قافلة العطش واستيعاب معطياتها السيميائية على نحوٍ ما !.

- الميل الواضح إلى الحداثة والتجريب، وبلغة جميلة مصقولة مؤطرة بالتهذيب والتشذيب، فيها جوانب أسلوبية مسجلة بشخصنة لغة سناء الشعلان فقط، والتي فيها السهل الممتنع، وهي المجدة والمجتهدة في صياغة أناقة اللغة

العربية، وان لغتها الأدبية مستمدة من أفكارها الثورية، وتراكماتها المعرفية الثرية، وهي تجمع بين تقاليد سرديات القصة والحداثة والعولمة.

- التنويع في النص السردي في مزج الخيال والفنتازيا بالحقائق والجمع بين الغيبية والواقع، ويتميز النص بخصوصية المضمون المتصل بعلاقات الزمكنة بين الشرق والغرب، والعنوان عندها يعبر عن واقعية القصة، فالصراع بين الضعيف والقوي وبين الغث والسمين وبين الخصب والجدب وبين الموحش والأمان وبين الاستسلام والثورة.

- العطش يعني حرمان المرأة من عالمها الخاص، فتمكنتْ الكاتبة العملاقة والمبدعة من تمرير سرديات الرواية ومحاكاتها حقيقة وعلناً بواسطة الرجل والمرأة، وأن رمزية العطش ليس للماء بل العطش إلى الحب، وما يتعلق بهِ من استلاب، ورفض سيادة السلطة الذكورية،

- تعتمد الأسطورية في غالب رواياتها، أوغلت في الواقعية السحرية، وتعمل على تكثيف القصة وسردها باختصار عاجل كي تنتقل إلى قصة أخرى متقمصة شخصية شهرزاد الأنثوية الساحرة الممنوعة من الحب واللمس، لتنقل القارىء والمتلقي إلى حدثٍ آخر وآخر حتى تقزّمْ زمن الجمهور بحسابات النظرية النسبية "مجالسة الحبيب لعشرين ساعة تختصرها الروائية البارعة سناء الشعلان بثواني، لأنها تنظر للحياة من خلال نوافذ الرواية العديدة للقصة، والمطلّة مباشرة على الجمهور، وتعبّر في كينونة نصوص السرد الروائي القصصي لرواياتها "قافلة العطش" الظمأ والارتواء والحياة والموت في تجليات معاناة الإنسان المحروم من الحب والاستمتاع بهِ في جغرافية الشرق العربي المؤدلج بوأد الحياة لإشباع غرور الذكورية المتغطرسة السائرة لارتداء جلباب الربوبية.

- وأن لغتها الأدبية مستمدة من أفكارها الثورية وتراكماتها المعرفية الثرية، وفلسفتها السردية ترتكز على (كل شيء أو العدم) تستعمل كمحرك

دراماتيكي توزّع ذبذباتها لشخوص الرواية، والكل عطشى حد الجفاف فيهِ الحب عاجزاً وحيداً مفجعاً، وحتى الرومانسية الهلامية مغيّبة، وكل الأحاسيس والمشاعر والدفء والعطاء والخصب مغيباً على بعد مليون سنة ضوئية ربما في درب التبانة.

- الأنسنة في رواياتها تبدو واضحة وجلية وتفرض وجودها على المتلقي في حب الخير لبني البشر وعدم إلغاء الآخر، وإرجاع الحقوق المستلبية من الشعوب المضطهدة ومنها الشعب الفلسطيني، وكأنها تصوّر بآلة كاميرا صور حيّة ورؤية فكرية وسيلتها سحر اللغة.

أخيراً، كل المجد للدكتورة الفاضلة والمتألقة في سماء الذاكرة الأدبية والثقافية العربية والعالمية، ومن خلال هذا البحث المتواضع الذي لم أفِ بجزءٍ من بحرها اللجي وثقافتها الرصينة والهادفة، أمنياتي لها في تحقيق الأمنية الوطنية في تحرير شعبنا الفلسطيني وتكريس السلام العالمي لجميع الشعوب المقهورة - وأقدم اعتذاري فيما إذا ظهرتْ بعض الهنات لكوني لست ناقداً أدبيا.

الهوامش والمصادر:

- سيماء العنوان في قافلة العطش / د- ضياء غني العبودي والباحث- رائد جميل عكلو
- ❖لسان العرب- أبن منظور – تحقيق عبدالله علي أكبر
- قافلة العطش – مجموعة قصصية –د- سناءشعلان
- العنوان في الشعر العراقي الحديث- حسب الشيخ جعفر
- معجم نقد الرواية – لطيف زيتوني

........❖❖❖❖❖ ....

قافلة العطش لـ سناء الشّعلان: إستراتيجيّة التّناغم بين العتبات والنّص

بقلم: عباس سليمان*

----

١. تقديم:

هذه المرّة أنا مضطرّ إلى أن أخون ثوابت المنهجيّة وشروطها وأبدأ ورقتي بحكم يفترض أن أختم به وأجعله آخر الكلام كاستنتاج لمقدّمات وفرضيّات وتحليل وإبحار في عالم المقروء وغوص في أعماقه وثناياه.

سأخون المنهجيّة وثوابت القراءات النّقديّة لأعلن منذ البدء أنّني إزاء عمل قصصيّ عجينته لغة راقية و حبكة محكمة وجرأة ساطعة وتقنيّات عالية. سأخون المنهجيّة لأقول وأنا بعد أكتب السّطور الأولى إنّ هذه المجموعة القصصيّة التي بين يديّ جعلتني أثوب إلى رشدي قليلا قليلا وأتراجع عن قناعتي السّابقة بأنّ جنس القصّة القصيرة آيل إلى الاندثار أو الاحتضار و أنّه يقترب حثيثا من نزعه الأخير بعدما عجز منعشوه القليلون على أن يبعثوه معافى سليما. سأخون ثوابت القراءات النّقديّة إذن لأقول منذ البدء إنّني أمام مجموعة قصصيّة استطاعت أن تبدّد مخاوفي وترويّني وتسكت ظمئي حتّى وإن كان عنوانها "قافلة العطش".

ولئن كانت زوايا البحث والتّحليل القابلة للتّناول بل والملحّة عليه في هذه المجموعة متنوّعة ومتعدّدة فإنّنا سنكتفي في قراءتنا الأولى هذه بالنّظر في العتبات أوّلا وفي نصّ المجموعة الأوّل[١] ثانيا واقفين على إستراتجيّات التّناغم التي ربطت بينهما وأحلّت بينهما ائتلافا وانسجاما أصبح اليوم من النّادر أن نعثر عليه في الكثير من الأعمال الأدبيّة.

---

* من تونس.

[١] الشعلان، سناء: قافلة العطش، ص ٩ -١٤.

٢- العتبات:

"قافلة العطش"مركّب إضافي أردف بمقتضاه الظّمأ الشّديد إلى رجال قبيلة عائدين بعد سفر مضن إلى ديارهم البعيدة... ولئن كانت عناوين القصص والرّوايات المتّخدة شكل المركّبات الإضافيّة عديدة لا حصر لها فإنّ ما يثير منها الشهيّة إلى القراءة بقدرته على شدّ الإنتباه ولفت النّظر قليل قليل قليل. مركّبات إضافيّة ميّتة محايدة صامتة لا توحي بشئ ولا تحرّك السّواكن ولا تضع في اعتبارها أنّ ثمّة متقبّلا على الطّرف الآخر تجب دغدغته ومراودته وجرّه إلى الإبحار في عالم مابعد العنوان.

إنّ العنوان الميّت كالباب الصّديء لا تلمسه ولا تدفعه ولا تفتحه ولا تلج وراءه مطمئنّا.

إنّ أيّ عنوان ميّت هو علامة على سوء الإختيار وسوء التّصرف في اللّغة وباعث على قتل انتظار القارئ وإعلان العداوة معه. ولا شكّ أنّه فضلاً على حسن اختيار الألفاظ الذي يجب أن يرد في تحقيق مثير فإنّ عنوانا لا يبعث على التّأويل ولا يدفع إلى تعدد زوايا الفهم هو عنوان لا ترجى من ورائه قراءة ممتعة ولا متواصلة. لابدّ إذن لنضمن مرور قارئنا إلى ما بعد العتبة أن يكون العنوان باعثا على الإثارة والتّأويل منفتحا على فرضيّات hypothèses تبدأ منذ المصافحة الأولى ولا تنتهي حتى بانتهاء القراءة.

"قافلة العطش"هو العنوان الذي اختارته سناء الشعلان لمجموعتها موضوع قراءتنا. عنوان فيه إشارة إلى القفول أو العودة أو الأوبة أو الرّجوع من السفر ولكنّ هذا الرجوع جاء مقترنا بالعطش.

هكذا تتبدّى الإثارة وتتولّد الفرضّيات منذ انتباهنا إلى ما بين المضاف والمضاف إليه من تنافر يؤكّده الرّجوع الذي يفترض أن تكون فيه القافلة محمّلة بشراءات السّفر و خيراته من جهة و العطش الذي يفترض أن يقترن

بأوّل السّفر لا بنهايته من جهة أخرى على افتراض أنّ الارتواء هدف أو غاية من أجلها رتّب السّفر!

نتجاوز العنوان قليلا فنقرأ ما يشبه التّقديم أو التّصدير أو ما قبل انطلاق القصّ Préambule: "كم هم عطشى أولئك الذين لا يعرفون أنّهم عطشى. وقد أثار فينا هذا التقديم ملاحظتين:

الأولى أنّ سناء عدلت عن السّائد وخرقت المألوف فلم تقدّم بكلام متداول معروف قاله قبلها "أحد الكبار"حتّى غدا مرجعا أو مثلا يضرب أو حكمة منتشرة أو كالقرآن يتلى. إنّما قدّمت بكلام لها فكأنّما القاصّة تقول: القصص لي والأفكار أفكاري فلم أقدّمها بكلام قاله آخر.

الثّانية أنّ في هذا الكلام المركّز الكثيف الذي عددناه تقديما أو كالتّقديم إشارة إلى الهمّ المعرفيّ الذّي تنوء به الكاتبة وإلى الحسرة على الذين أصيبوا بنكبتين: نكبة العطش بما في هذه الكلمة من إحالة على الحاجة le besoin وانعدام التّوازن والتّأرجح بين الحياة والموت ونكبة الجهل بالعطش أي الجهل بحالة الفراغ والفقر المعرفيّ وحالة الاقتراب من النّهاية.

ولعلّنا لا نجانب الصّواب كثيرا إذا قلنا إنّ لهذا التّصدير أفضال على القارئ أهمّها أنّه يوجّه قراءته ويحدّد زواياها وينبّه منذ البداية إلى أنّ النصوص لن تكون فقط إمتاعا وتسلية بل أسئلة نتحمّل جميعا مهمّة الإجابة عنها والبحث لها عن حلول. وما أجمل أن تثير فينا كلّ ضروب الفنون أسئلة تحرج المتقبّل و تخرجه من حياده وسلبيّته فلا يكتفي بعينيه لقراءة الأثر إنّما يضطرّ إلى إعمال فكره وخياله ليشارك الكاتب همومه وحيرته ومقاصده.

النّص الأوّل:

نقرأ القصّة الأولى التي يحمل الكتاب عنوانها أو تحمل هي عنوان الكتاب فلا نكاد ننتهي منها حتّى نطمئنّ تماما إلى كلّ الفرضيّات التي أثارتها

فينا قراءة العنوان فإذا التّنافر بين إحالتي أو دلالتي القافلة من جهة والعطش من جهة أخرى قائم وإذا القصّة تكتسب حيويّتها وحركيّتها من ذاك التّنافر.

تبدأ القصّة من وسط الأحداث معوّلة على القارئ في أن يعود بمفرده إلى ما يفترض أن يكون قد سبقها وسواء قصدت سناء إلى هذا الحذف أم لم تقصده فإنّنا لا نراه إلاّ حذفا مقبولا بل مطلوبا لما فيه من تناغم مع إحالة العنوان، فحين يكون العنوان محيلا على الأوبة (قافلة) فلماذا نتحدّث عن أوّل السّفر أو انطلاقته؟ بل لماذا نحكي أشياء لم يقلها العنوان ولم يشر إليها ولم يمتدّ إليها ولماذا نرهق المحمول السّرديّ بما لا علاقة له من قريب أو من بعيد بالعنوان ؟

تقدّم القافلة ما يكفي من الأموال لاسترداد أسيرات القبيلة صونا لعرضها وتاريخها وبحثا عن توازنها المفقود وقطعا للعطش الذي أصابها منذ أخذت عنها جميلاتها و لكنّ واحدة من نساء القبيلة تأبى أن تعود مع الرّجال وتتمسّك بآسرها فيؤوب الجماعة إلى ديارهم عطشى غارقين في عار لم تستطع أن تغسله حتّى الدّماء التّي سالت في بحر الصّحراء.

شخصيّا لا أستطيع أن أقرأ هذا النّص قراءة محايدة ولا أستطيع أن أكتفي بالوقوف على جوانبه الفنيّة وما فيه من حبكة جميلة ولغة شاعريّة وقصّ مثير...

لا أستطيع أن لا أثير ما قد تكون المؤلّفة قصدت إليه أو كتبت النّص من أجله لا سيّما ونحن أشرنا إلى الهمّ المعرفي والحضاري الذي يؤرّقها والذي تولّى كشفه التقديم. لا أستطيع أن لا أقول إنّ وراء هذه القصّة مقاصد فكريّة وحضاريّة ومشاعر حسرة وألم... لا أستطيع أن أقرأ هذا النصّ دون أن أسأل وألحّ في التسآل: ألم يكن الأجدى أن تصرف الأموال التي قدّمت لاسترداد السّبايا قبل أن يقعن سبايا وينتشر في القبيلة العار ويسكن رجالها ظمأ أبديّ لا يمّحي؟ ألم يكن الأجدى أن تصرف تلك الأموال في صنع قوّة للقبيلة تمنع عنها الغارات والمطامع وتحول دونها والوقوع في العطش والفضيحة والمهانة؟ ألم يكن الأجدى

أن تحكم القبيلة الوقاية قبل أن تضطرّ إلى البحث بمقابل عن علاج يتمنّع ثمّ يرفض أن يجيء؟

لهذه الأسئلة أن تلحّ على الظّهور من وراء سطور سناء الشعلان ولغيرها من الأسئلة أن تتناسل تباعا في ذهن كلّ من تتجاوز قراءته المصافحة البصريّة إذ بأسئلة كهذه سيمكننا القول إنّ القصّة القصيرة الجديدة – تحديدا قصّة ما بعد ٢٠٠١- لم تعد حكاية مرتجلة ولا أسطورة مستعادة ولا خرافة باردة ولا أحداثا تنمو على وفق نسق تصاعدي ّيفضي إلى نهاية سعيدة، إنّما القصّة اليوم موقف فكريّ وحضاريّ من الواقع الجديد وما فيه من جنون واختراق وعلاقات غير متكافئة ومبادلات غير متوازنة...

لم يعد القاصّ أو الرّوائيّ حكّاء ينسج ويخيط أحداثا ويسردها فيسكت بها عطش الجمهور المستهدف إلى البطولة الوهميّة والشّجاعة الكاذبة وعجيب الأمور وغرائبها إنما القاصّ اليوم –أو هذا ما يفترض أن يكون- مفكّر يصوغ مواقفه إبداعا جميلا وتأتلف في هذه الصّياغة اللّغة الشّاعريّة والعرض الشيّق والحبكة الفنيّة والأسئلة المثارة أو المثيرة والثّقافة الواسعة.

تحدّثنا عمّا وقفنا عليه بين العنوان والنّص من تناغم وانسجام ويعنينا أيضا أن نبحث في علاقة عنوان القصّة الأولى موضوع ورقتنا هذه بشخصيّاتها. كيف ظهرت للقارئ الشّخصيّات وهل ألحّت هذه الشّخصيّات على الظّهور بحيث حفرت لها في ذهنه مواقع لا تمّحي بسهولة؟؟؟

الواقع أنّ القراءة المتأنية لهذا النصّ الأوّل كفيلة بأن تؤكّد لنا أنّ شخصيّات نصّ "قافلة العطش" شخصيّات شاحبة يكتنفها الغموض والتّخفّي لم يدم ذكرها في النّص طويلا ولم تتكرّر بشكل لافت للانتباه ولم يضطلع الوصف ولا الحوار ولا السّرد بالكشف عنها وإبرازها للقارئ بشكل واضح تتجلّى من خلاله قسماتها وملامحها ثمّ طباعها وأفكارها. هل هي غفلة من

الكاتبة؟ هل هي رغبة منها في تغليب السّرد وتتبّع نسق الأحداث أدّت إلى سهوها أو تجاهلها لظواهر الشّخصيّات و بواطنها أم إنّ ذلك الظّهور الشّاحب كان اختيارا واعيا قصدت إليه سناء الشعلان لأمر في الأقصوصة ملحّ وبحثا عن التّوازن بين العنوان وما يليه ؟

نحن لا نستطيع إلاّ أن نرجّح ونرشّح هذا الاستنتاج الأخير فحين يكون عنوان الأقصوصة "قافلة العطش" وحين يكتنف النّص جوّمن الخزي و العار والعطش والفشل وحين ينطلق من مضاربهم الرّجال بحثا عن توازن أفقده القبيلة سبي النّساء و أسرهنّ فيعودون عطشى و عوض أن يعودوا بنسائهم الرّهينات يضطرّون إلى ذبح ووأد إناثهم الأخريات... حينها لا يعود هناك مجال للكشف عن ظواهر الشّخصيّات و بواطنها و يصبح الغموض أو الإغماض مطلوبا تحقيقا للتّوازن بين مختلف مكونات النّص و تحقيقا للتّكامل بين سرد الأحداث ووصف العناصر المؤثّثة لها بل و تحقيقا لوحدة الانطباع l’unité d’impression المتأتّية من تضافر كلّ العناصر لبناء أثر واحد و معلوم أن أوّل من أطلق هذه العبارة هو"إدقار يو" و ذلك سنة ١٨٤٢حين عدّ وحدة الانطباع أو ما سمّي أيضا بالتّأثير الجامع يمكن أن يجعل لجنس الأقصوصة تفوّقا خاصّا لا يشاركه فيه أيّ نوع أدبيّ آخر مؤكدا على أنّه لا يجب أن توجد في كلّ الأقصوصة كلمة واحدة غير مجعولة لخدمة الهدف المنشود.

تقول القاصّة واصفة كبير قبيلة العطش: "... عيناه كانتا النّاجي الوحيد من لثامه"[٢] وتقول واصفة ابنة كبير القبيلة التي أصاب أباها ومن معه العطش المستديم بسببها. "تأمّل جسمها السّابح في ثيابها الفضفاضة"[٣].

---

[٢] المصدر نفسه، ص ٩.
[٣] المصدر نفسه، ص ١١.

حين تسبح القصّة بكاملها في جوّ من العطش و كثير من الحزن و الألم يصبح من الأجدى أن تتخفّى الشّخصيات وراء لثام لا تظهر منه إلاّ العينان و أن لا يوصف الجسم بتفصيل و شهوة و يصبح مجديا أن نكتفي بالإشارة إلى اللّثام وإلى الثياب الفضفاضة فيظلّ الوجه متعطّشا إلى النّور و تظل مفاتن تلك المهرة التي خانت قومها من أجل أن ترتوي متخفية عن الأعين و يظل ّالقارئ متعطّشا إلى ملامح الوالد المكلوم و إلى تفاصيل ابنته التي قلب جمالها حياة قبيلة بكاملها.

هذا هو الإئتلاف المطلوب الذي به وبشروط أخرى ليس هنا مجال الحديث عنها يصبح نصّ ما قصّة أو أقصوصة (ونحن نسمح لأنفسنا بأن نستعمل المصطلحين للدّلالة على المعنى نفسه).

والحقّ أنّ ما دعانا إلى الوقوف على جماليّة هذا الائتلاف ما لاحظناه في كثير من المجاميع من تنافر لا سبيل إلى تقويمه حتّى بالإبحار في كل ثنايا التّأويل بين العناوين الفرعيّة و النّصوص و بين العناوين الجامعة والمجاميع من جهة و بين العناوين و صور الأغلفة من جهة أخرى...

اعتباطيّة لا مبرّر لها انتشرت في أعمال السّنوات الأخيرة حتّى أصبحت كالنّادر العثور على كتاب تأتلف و تنسجم وتتناغم عتباته و نصوصه.

"قافلة العطش" لسناء الشعلان خرقت هذه الإعتباطيّة فكشف ما بين مكوّناتها المختلف من تكامل على بناء محكم و اختيارات سديدة ورغبة في احترام القارئ و تلبية عطشه وانتظاره.

الخاتمة:

بمجموعة" سناء الشعلان" الأخيرة "قافلة العطش " ينضاف إلى مدوّنة السّرد العربيّ صوت يقول القصّ بشكل مركّز وبطريقة مثيرة للمتعة والإفادة والإيحاء والتّفكير.

بهذه المجموعة وبما وقفنا عليه فيها من استراتيجيّة محكمة تحقّق بفضلها التّوازن بين النّصوص الموازية والمضامين يمكننا أن نجازف مطمئنّين ونقلب عنوان سناء من "قافلة العطش"إلى قافلة الغيث النّافع أو قافلة الماء الجاري أو لنقل قافلة أحسن القصص.

المرجع:

١. الشعلان، سناء: **قافلة العطش**- مجموعة قصصيّة ط١- ٢٠٠٦/الورّاق للنّشر والتّوزيع.

.........❖❖❖❖❖ ....

قصة "في القدس لا تشرق الشمس" للدكتورة سناء الشعلان

د. شوكت درويش*

قال تعالى: "لا يقاتلونكم جميعاً إلاّ في قرى محصنة أو من وراء جدر بأسهم بينهم شديد تحسبهم جميعاً وقلوبهم شتى ذلك بأنهم قوم لا يعقلون، كمثل الذين من قبلهم قريباً ذاقوا وبال أمرهم ولهم عذاب أليم "صدق الله العظيم {الحشر٥٩: ١٤-١٥} عالج د. سناء الشعلان في قصتها بناء جدار الفصل العنصري الذي تقيمه إسرائيل على أراضي الصفة الغربية المحتلة؛ لتتحصّن به من رجال المقاومة؛ علّها تنعم بالأمن، وأنّى لها ذلك؟

ما أحلى أن يعيش الإنسان هانئاً في أرض وطنه يستمتع بدفء شمسها، ويتفيّأ ظلال أشجارها، ويأكل من خيرات أرضها "فتشمله الشّمس- الحريّة والطمأنينة وراحة البال-كما تشمل باقي البشر- الأحرار، الذين لهم أرضهم وخيراتها- دون الخوف من رصاصة غادرة- من عدو وطنه المحتل- أو هراوة ظالمة-من رجل أمن مزعوم، ودون حصار- من عدو غاشم لايعرف، ولا يعترف بحقوق الإنسان؛ صاحب الأرض- أو حظر تجوّل- قيود وسجون-حسب مزاج المحتل- أو عيون غرباء- يتفرجون من عل على مأساة شعب فلسطين".(١)

كان يبحث عن الحريّة، ويتمنّى على الله أن يحقّق له ولهم النصر "إجلالاً لطفولته لمسروقة، وأمنياته المؤجلة"(٢) في عيش كريم-فوق أرض فلسطين" وبالتحديد حوله في مدينة القدس"(٣) سحر المكان، وارتباطاته التاريخية والدينية والثقافية في نفسه، والعزم على " البحث عن أمنية ضائعة تسمّى الشّمس- الحرية له وللقدس- أجال نظرة عجلى في المكان"(٤) الذي " يسكن العدو-اليهودي- والحصار- المفروض من يهود- والموت الأسود- الذي

---

* الجامعة الأردنية، الأردن.

يداهمهم به العدو- والظلّ- المرعب المخيف، الذي جعل المكان(القدس) "(٥) بينما المحتلّ الصهيوني يستمتع بالقدس(المكان) خاصة، وفلسطين عامة" على مرأى من الإنسانية، وقال في نفسه: في القدس لا تشرق الشمس" (٦)

بعد هذه التوطئة الشائقة، كان لا بدّ وأن تشتعل المقاومة، وهنا تبرز المقاومة، مقاومة أطفال الحجارة اللاهثين كرّاً وفراً "كان الجنود-جنود الاحتلال الصهيوني- يطاردون بعض صبية حيّه، عرفهم جميعاً، كانوا نوارس صغيرة-أطفال- تطاردها الوحوش-جنود الاحتلال الصهيوني المدججين بمختلف أنواع الأسلحة والواقيات.

ولم يخف المقاومون الصّغار الأبطال من بطش العدو، بل كانوا يهتفون، وهو يهتف معهم: الله أكبر، خيبر، خيبر يا يهود، جيش محمد سوف يعود. وهنا لفتة ذكية للقاصة باستغلال الهتاف لإبراز العلو الكبير المرة الأولى، وكيف قضى عليهم العلو الكبير المرة الثانية. وشارك أحمد أطفال حيّه في المقاومة بإمكانياتهم البسيطة البدائية، وهم يخافون الحجارة، ويذكرون قصة طالوت وجالوت، وانتصار طالوت بحجر سيدنا داوود عليه السلام" وأخذ يرشقهم ببعض الحجارة، وولّى مع الصبية نحو البعيد، اختبأ في إحدى الأزقة مع صديق له من الصفّ الخامس اسمه أحمد-كثير الحمد لله- وهو يكبره بعام- جيل المقاومة المتّصل- لكنّه يعرفه جيداً، كان يصلي معه الفجر- يقول رسول -الله صلى الله عليه وسلّم- " من صلّى البردين(٨) دخل الجنّة"(٩)، ومن يصلي الفجر دلالة على عدم التثاقل والنشاط، وهذا ربط ذكي بين صلاة الفجر والمقاومة، فكلاهما بحاجة إلى يقظة ونشاط- في المسجد الأقصى- يقول رسول الله- صلّى الله عليه وسلّم:" لا تشدّ الرّحال إلاّ إلى ثلاثة مساجد: مسجدي هذا والمسجد الحرام، والمسجد الأقصى".(١٠).

واختيار المسجد الأقصى دون مساجد القدس الأخرى لارتباط ديني بالمكان، ووحدة العالم الإسلامي، وما على المسلمين فعله تجاه المسجد الأقصى.

وكان يصلي ورفيقه أحمد الفجر بحضرة المعلم رفيق- له من اسمه نصيب- فهو لين الجانب" ولكن كان ذلك في الماضي-استمرارية المقاومة- قبل أن يرحل معلمهم الطيب دون عودة، وقبل أن يعلو جدار الفصل، فيغلق الدروب دون المسجد"(١٢)

الجدار الذي شطر المدينة شطرين، نما أسرع من نمو (محيي الدين)، وظلّ محيي الدين يبحث عن الحرية المنتظرة الموعودة، على الرغم من وجود الجدار الذي يظنه المحتلون حامياً لهم، يبحث عن الشمس= الحرية " إكراماً لمعلمه رفيق الذي علّمه الصلاة، وهو ما يزال في الصف الأوّل-استعداداً وتهيئة لمقبل الأيام-يومها قال له ولزملائه في الصّف، ودفء الإيمان يعلو قسماته السمراء: يا أبنائي الشمس عادلة تغمر الجميع بنورها- الحريّة للجميع، ولا يحجبها ظلم، محتل أو غاصب".(١٣)

والتحق معلمه رفيق بركب الشهداء"يومها شقّ جموع المشيعين، وحدّق في جسد معلمه المسجّى بطمأنينة"طمأنينة الشهيد الذي لاقى ربّه مؤمناً صادقاً" يسكن القرآن صوته، تفرّس في لحيته الرقيقة"(١٤) وعاهده على المضي في دروب المقاومة، وظلّ يتنقّل- وهو ابن عشر سنوات- وأترابه من زقاق لزقاق، ومن زاوية لأخرى مطاردين العدو الصهيوني المحتل الغاشم في ملاحقات ومطاردات أقرب إلى الخيال، وما سلاحهم سوى حجارة، وكلما سقط منهم شهيد عاهدوه على الاستمرار والصمود" ويالعجب!! رأى شمساً منيرة- شمس المقاومة، تمتدّ في أرجاء الوطن العربي- لتكتسح البريق الآثم لآليات وسلاح العدو الذي يشهر في وجوه الأطفال والنساء والشيوخ والعزّل- فالرجال يقارعون العدو سلاحاً بسلاح، وعمليات استشهادية، وعبوات ناسفة- رأى بريقاً – من الأمل بقرب النّصر- يمتدّ ليضيء المقدسات، ليمحو الجدار، وليضع حدّاً لانتظار الأمهات الفلسطينيات إشفاقاً على آهاتهن- اللواتي يلدن

أبناءهن وسط المعارك والنيران والحصار، يلدنهم للموت، ليعودوا إلى الحياة مرة أخرى- رأى شمساً تمتدّ كما طائر الفينيق الذي يولد في النّار، ولا يحترق، بل يتجدّد ويتجدّد".(١٥)

والشهيد فضله كبير، قال الله تعالى:" ولا تحسبنّ الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً بل أحياء عند ربهم يرزقون، فرحين بما آتاهم الله من فضله ويستبشرون بالذين لم يلحقوا بهم من خلفهم ألاّ خوف عليهم ولا هم يحزنون، يستبشرون بنعمة من الله وفضل وأنّ الله لا يضيع أجر المؤمنين" صدق الله العظيم { آل عمران٣: ١٦٩-١٧١ }.وعن النبي- صلّى الله عليه وسلّم- :"ما من أحد يدخل الجنّة يحبّ أن يرجع إلى الدنيا ، وأنّ له ما على الأرض من شيء غير الشهيد، فإنّه يتمنّى أن يرجع، فيقتل عشر مرات لما يرى من الكرامة"(١٦)

كم كانت لديه شهية قوية لأن يقتل أحدهم- المحتلين- الذين كانوا ينظرون إليه ولرفاقه" بلا رحمة، رآه يقترب منه ومن الأصدقاء، كان جسداً اعزل أمام دبابة مدرّعة، أطلق قدميه للريح المسممة بالغاز المسيل للدموع، ودلف سريعاً إلى الحارة القديمة، كانت دوح الإسلام، وعمر بن الخطاب- الخليفة العادل فاتح القدس- وصلاح الدين- محرّر القدس من الغزاة الصليبيين، والوليد بن عبد الملك-باني قبة الصخرة المشرفة- وسليمان القانوني- باني سورها- تسكنها".(١٧)

وتبرز القاصّة أعمال الصهاينة المحتلين من مثل تغيير أسماء الأماكن والشوارع، علّها بذلك تنزع من ذاكرة الشعب الفلسطيني الارتباط بالأرض وبالمكان، وأنّى لهم ذلك، فهذا طفل الحجارة الذي لم يتجاوز العاشرة من عمره تلتصق ذاكرته بالمكان "ذكرى الأصالة تفترعها، ولكن الشوارع المسمّاة بالعبرية والوجوه الغريبة التي كانت تطالعه من واجهات المحلات- التي

استولى عليها العدو، وطرد أصحابها الأصليين- ذكّرته بلا رحمة بذلك الاحتلال الذي تفشّى حتى في أسماء الشوارع، واغتصب المحلات القديمة التي تنتشر على طول السوق القديم المرصوف بالحجارة القديمة".(١٨)

هذه القيمة المكانية وصفاتها من مميزات العمارة الإسلامية، وتنتشر في معظم العواصم العربية من المغرب العربي في فاس، إلى قرطبة وغرناطة وإشبيلية إلى القاهرة ودمشق...إلخ. فهل يمكن لعدو غاصب أن يستلب من الذاكرة سحر المكان وجمالياته؟

والذاكرة الحيّة تربط المكان بالمقاومة المتصلة، ولذلك تذكّر عمّه صانع التحف الخشبية، الذي قطعت رجلاه من تعذيب الصهاينة له، وكيف أقسم على صناعة الأقدام الخشبية من أشجار الزيتون الرّومية المتجدّدة في حياتنا " وأقسم على أنّه سيستخدمها ليذهب سيراً للصلاة في المسجد الأقصى بعد تحريره- التصميم والإرادة- ولكنّه مات قبل أن يبرّ بقسمه الدامي". (١٩). وتذكّر (محيي الدين) لهذا الحدث الدّامي، يعني حمله لأمانة تحرير الأرض مهما طال الزّمن.

وحدث آخر يعيش في ذاكرته، ألا وهو سكنى المستوطنين الطابق العلوي من بيته، واحتلالهم لغرفته وغرفة أخيه نور الدين، وما كانوا يسببون من أذى، ولاسيما عندما ألقوا مادة حارقة على ساحة دارهم، فأصابت رقبة ابنة أخته الصغيرة.

حدث آخر جعله يصرّ على المقاومة، فاحتلال الصهاينة الغزاة للحارة القديمة، مما حدا به إلى أن يخرج بعيداً من بيته باحثاً عن الشّمس(الحرية)، وكان الجدار الفاصل قبالته، توقّف قبالته، توقّف للحظات شاخصاً فيه، وكان العدو يقترب منه، وهو مصمّم على مقاومته مع ثلة من أصدقائه الذين كانوا يردفونه بالحجارة، سلاحه الوحيد "مآذن الأقصى تدعوه بآذانها العذب إلى الاقتراب، وبدا له أنّ الجدار الفاصل أحقر من أن يوقفه، وبات

العدو بكلّ جبروته وآلاته وموته أضعف من أن يسحق رغبة طفولته بالاقتراب من الجدار".(٢٠)

خطى خطوات متتابعة صوب الجدار، ركل أحد أبوابه الحديدية، سارعت طلقات العدو إلى جسده" رأى يديّ معلمه(رفيق) تمتدان إليه لتقوداه إلى طريق النّور-طريق الجنّة والخلود والجزاء- الشّمس تسطع في دنيا رفيق...أخيراً آن له أن يتمطّى قبالة عين الشّمس، سمع دبيب زغاريد أمّه يتمطّى في البعيد... والجدار لن يمنع الشمس التي لم تشرق بعد في القدس... وأسلم عينيه للنّور- الإلهي- وغاب".(٢١) وهو مطمئن أنّه يسلم راية المقاومة لمن بعده، وأنّ اليهود يخربون بيوتهم بأيديهم وأيدي المؤمنين مصداقاً لقوله تعالى:" هو الذي أخرج الذين كفروا من أهل الكتاب من ديارهم لأوّل الحشر ما ظننتم أن يخرجوا وظنوا أنّهم مانعتهم حصونهم من الله فأتاهم الله من حيث لم يحتسبوا وقذف في قلوبهم الرّعب يخربون بيوتهم بأيديهم وأيدي المؤمنين فاعتبروا يا أولي الأبصار ".صدق الله العظيم {الحشر:٥٩:٢ }

.... ❖❖❖❖❖ ....

الهوامش:

(١) سناء الشعلان: مقامات الاحتراق، مجموعة قصصية: نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي- الدوحة-قطر-ط١، ٢٠٠٦، ص٤٤.
(٢) نفسه، ص٤٤.
(٣) نفسه، ص٤٤.
(٤) نفسه، ص٤٤.
(٥) نفسه، ص٤٤.
(٦) نفسه، ص٤٥.
(٧) نفسه، ص٤٥.
(٨) البردين تثنية برد، وهي الصبح والعصر، لوقوعهما وقت برد الهواء وطيبه، وحثّ عليهما لأنهما وقت اجتماع الحفظة، ولأنّ الصبح وقت التثاقل والكسل من النّوم، والعصر وقت انهماك النّاس في طلب المعيشة، فمن جاهد نفسه ودنياه، وحافظ عليهما كان على

غيرهما احفظ، ودخل الجنّة بغير عذاب، لحديث مسلم وإبي داوود:لن يلج النّار أحد صلّى قبل طلوع الشمس، وقبل غروبها.

(٩) الشيخ منصور علي ناصف من علماء الأزهر الشريف؛ التاج الجامع للأصول في أحاديث الرسول-صلى الله عليه وسلم-هدية مجانية من جريدة صوت الأزهر، الجزء الأول، ص ١٢٨. والحديث للشيخين.

(١٠) لأنّه قبلة الأنبياء والأمم السالفة.

(١١) التّاج، مرجع سابق، ص٢٢٤، رواه الخمسة.

(١٢) مقامات الاحتراق، مرجع سابق، ص٤٥.

(١٣) نفسه، ص٤٦.

(١٤) نفسه، ص٤٦.

(١٥) نفسه، ص٤٧.

(١٦) التّاج؛ مرجع سابق، الجزء الرابع، ص٣٣٣.

(١٧) مقامات الاحتراق، مرجع سابق، ص٤٧.

(١٨) نفسه، ص٤٧.

(١٩) نفسه، ص٤٨.

(٢٠) نفسه، ص ٤٨-٤٩.

(٢١) نفسه، ص٤٩.

.... ❖❖❖❖❖ ....

ملحمة الحب والعطش – قراءة في المجموعة القصصية "قافلة العطش"

د. رشيد برهون*

يسكن الظمأ مجموعة "قافلة العطش"، ويتلبس العبارة والكلمة، ويصوغ المعنى وفق منطقه، منطق التشوف والتطلع إلى الآتي، أكان حلما واعدا، أو موضوع بحث مضن. إنه بالأحرى لا يبني المعنى ولكن يرسم ظلالا وإيحاءات، مستحثا القارئ أن يمارس لعبة تركيب الدلالة. ويكاد قارئ المجموعة، وقد استشعر حرقة الظمأ –سيد الفضاء- أن يلمس شفتيه، ويمرر لسانه عليهما، التماسا لقطرة ماء، بحثا عن الدلالة المتمنعة، المترائية بين سطور القصص، عطشا لا يرتوي، معنى لا يكتمل.. وقد جف الحلق، وانطلقت آلة التأويل عطشى تتحرق ظمأ للدلالة المستسرة في الظلال والإيحاءات والرموز. تقول المجموعة خيرني بين الماء والعطش، أختار الظمأ... خيرني بين المعنى الجاهز وعناء البحث عنه وبنائه، أنحاز لمتعة التماسه كلمة فكلمة، صورة فصورة. سئل باسكال الأديب الفرنسي صاحب "التأملات" أيهما يختار، الصيد أم الطريدة، فاختار القنص. ينفتح القنص على إمكانات الطرائد، كما يحيل العطش على قافلة من الدلالات غير المكتملة في المجموعة، وعلى القارئ أن يبني المعنى، التماسا لقطرة ماء، سعيا وراء نأمة دلالة.

يغدو العطش إذن استعارة كبرى ونواة دلالية ترتد إليها نصوص المجموعة، كما إنه يولد مرادفاته السياقية، متجاوزا معناه اللغوي الضيق، ليغتني في المستوى الرمزي، مكتسبا أبعادا وجودية ونفسية وفكرية عديدة. ويبدو أن أول قصة في المجموعة، تلك التي منحتها اسمها "قافلة العطش"، تنطوي على أبرز العناصر والمكونات المتفرقة في القصص الأخرى. يستوقفنا

---

* باحث عربي.

فيها أولا هذه الرحلة العجيبة نحو استرداد نساء مسبيات. وبلغة شعرية شفيفة، يجعلنا السارد -أو بالأحرى الساردة، كيف نتخلص من لغة الذكورة؟ نعيش مع القبيلة "التي أضنتها المهمة واستفزها العطش" مخاوفها وغضبها وسعيها إلى تخليص أسيراتها. غير أن الحب له منطق آخر، إنه منطق التمرد على الارتباطات الدموية والقبلية، والتعالي على الوشائج البيولوجية العرقية لمعانقة قيم أخرى. فالأسيرة ترفض الرجوع إلى أهلها، وتفضل العيش مع حبيبها الأسمر الذي "أرادها منذ أن رآها، كان عليه أن يفتض جمال الواحات، وأن يدرك أرض السراب قبل أن يفترشها، ولذلك أحبها، أحبها خيلا برية لا تدرك.. " (ص. ١٠). لنلاحظ امتدادات العطش بالدلالات السابقة التي أشرنا إليها في عبارة "الخيل التي لا تدرك"، نحن دائما مع القنص لا الطريدة، مع معاناة البحث والسعي، لا الامتلاك والانتهاء في المملوك. فضلاً عما ترسمه هذه الصورة من علاقة إيروسية شبقية تشف عنها الكلمات، هي لغة القبول والصد، التباعد والتقارب، قبل الالتحام المؤجل إلى ما لا نهاية، إذ دونه العطش الذي يغدو هنا رديفا لرفض الماء والارتواء وإن أتيح... العطش امتداد نحو الممكن الذي لا يتحقق إلا ليصبح عطشا آخر... من الطبيعي إذن أن يستبد العطش بمتن النص في شكل عبارات ناضحة شعرا وظمأ: "ما أجمل الظمأ في بحرية العشق"(ص.١٢)، لتكون النهاية نشيدا منتصرا للعطش: "كان مسموحا للقوافل أن تعطش وتعطش، ولها أن تموت إن أرادت، لكن الويل لمن يرتوي في سِفْر العطش الأكبر. " (ص.١٤).

ينتصر الحب على القبيلة، وتفضل الأسيرة سجانها على أهلها، لتأتي ببدعة "ما سمعت بها العرب من قبل، كيف تقبل حرة أن تكون في ظل آسرها؟". إنه سؤال لن تتردد المسبية في الإجابة عليه: "أنا عطشى" (ص. ١٣). وينتصر الحب أيضا على رجال يخافون العطش الذي يهدد ارتباطاتهم ورؤاهم الضيقة: "عند أول واحة سرابية ذبح الرجال الكثير من نسائهم، اللواتي رأوا في عيونهن

واحات عطشى، وعندما وصلوا إلى مضاربهم، وأدوا طفلاتهم الصغيرات؛ خوفا من أن يضعفن يوما أمام عطشهن" (ص. ١٣). تتلفع الحكاية هنا برداء الرمز، ومن الرمز ينشأ تفسير آخر للتاريخ الرسمي الذي كتبه الرجل: "العطش إلى الحب أورث الصحراء طقسا قاسيا من طقوسها الدامية، أورثها طقس وأد البنات، البعض قال إنهم يئدون بناتهم خوفا من العار، البعض الآخر قال إنهم يفعلون ذلك خوفا من الفقر، لكن الرمال كانت تعرف أنها مجبرة على ابتلاع ضحاياها الناعمة خوفا من أن ترتوي يوما" (ص. ١٣). وكما ينتصر العطش على القبيلة، يطوح أيضا بمؤسسة الزواج غير القائم على الحب، سيد الفضاء القصصي إلى جانب العطش، ورديفه في المجموعة. ففي قصة "النافذة العاشقة"، نجد أن الشخصية الرئيسة تحس بالترهل وانطفاء الأحلام "وبالتحديد منذ أن تزوجت رجلا لا يعرف من طقوس الرجولة إلا لحظات الفراش، التي تمر مثل التقاء غريبين في مرفأ عتيق، ثم سريعا يلوحان لبعضهما بالوداع دون أدنى مشاعر" (ص. ١٥). وعندما تريد التعريف بنفسها تقول إنها "متزوجة وأم لثلاثة أطفال وأسيرة لشيء اسمه زوج" (ص. ١٧). إلى أن تكتشف نافذتها العاشقة المطلة على الشاب ابن الجيران الذي يوقظ في نفسها العطش إلى الحياة. النافذة العاشقة هي إذن نافذة العطش، تسترد من خلالها المرأة إحساسها بذاتها، وبرونق عينيها وبنداوة بشرته، إنها نافذة "مدام بوفاري" في رواية غوستاف فلوبير الشهيرة، النافذة التي تستشرف من خلالها الحياة الموعودة. لا يتحقق اللقاء، ليظل العطش قائما، ولكن المرأة "كانت سعيدة... سعيدة... سعيدة جدا... " (ص. ١٩). وفي قصة "تحقيق صحفي"، تجثو المرأة على ركبتيها بين يدي حبيبها لتقول له دون مواربة: "سيدي الطالب رجب، أنا أحبك، وأكره زوجي، طلقني منه، وزوجني منك. " (ص. ٧٢). والمنطق نفسه يطالعنا في قصة "احك لي حكاية"، فالشخصية الرئيسة لا تجد غضاضة في الإفصاح عن مشاعرها الحقيقية مخاطبة حبيبها: "هذا الجسد ينتظرك منذ

تسعة أعوام، حتى ذلك الزوج لم يستطع احتلال هذا الجسد أو احتلال هذا الحب، لقد كان قدرا ساخرا لمدة تسعة أعوام، لقد كان زوجا في فراشي، ولكن ليس في روحي، لقد كنت في كل ليلة لك ومعك، كل ليلة تركت لك الباب مفتوحا، ليدخل طيفك الساحر، وليضمني بجنون" (ص. ٨١). لا تتردد القصص في التمرد على الزوج وقد أصبح شيئا، وعلى الزواج إذ غدا سجنا لأنه لا ينبني على الحب بل على الواجب والرتابة وتفريخ الأطفال. ذلك أن الحب في المجموعة هو موضوع دائم للعطش، لا يسلم منه أي كائن، يختلط بالعجائبي والسحري والواقعي، ويفرض منطقه على الجميع سيدا لا راد لكلمته. ففي قصة "رسالة إلى الإله"، تعبر الشخصية الرئيسة عن سخطها على الإله الأكبر زيوس لأنها "تريد أن تتحرر، تتمنى لحظة حب واحدة، أهذا كثير على إله السماء؟ أكثير أن تتمنى رجلا يحبها دون نساء الأرض؟ هي تشتهي مخاصرة حتى آخر العمر، لقد كفرت بإله السماء الأصم الذي لا يسمع شكواها" (ص. ٢٠). لبى الإله زيوس طلبها، فخلق هاديس إله الموت الذي صمم على أخذها دون نساء الأرض. وهنا تتوالى صور العطش ملتحمة بصور يلتقي فيها الحب والموت واللذة: "جاء مسرعا وعطشان... امتدت يده السوداء القوية إلى تلابيب روحها، سكن ما بينها وما بين جسدها، ملأ ذاتها العطشى... كانت حشرجات الموت رائعة لذيذة... شعرت بسعادة العشق، وقبل أن ترحل مع هاديس إلى مملكة العطش، أرسلت زفرة شكر للإله زيوس" (ص. ٢٢). وكما يأتي الحب مختلطا بالموت في "رسالة إلى الإله"، يحل حاملا معه الحياة في قصة "الفزاعة"، فبفضله تنبعث الروح في ذاك الكائن الفزاعة الذي لا ينتبه إليه أحد، بملابسه الرثة، وقبعته القديمة، وخروقها الكثيرة وقدماه الخشبيتين، وفمه المخاط على عجل، وجسده المصلوب ليل نهار، وقلبه المصنوع من القش، حسب الوصف الذي تقدمه القصة؛ ومع ذلك، فإنه لا يسلم من عدوى الحب، إلى حد أنه في نهاية القصة "استجاب لوجيب قلبه، ترجل عن مكانه، وقطع الحقل الصغير، داس دون أن

يقصد بعض حبات الفراولة الحمراء، لم يقرع الباب، فتحه دون انتظار، ودخل إلى الكوخ" (ص. ٣٠)، سعيا إلى مواساة الحبيبة الباكية. كل الكائنات في القصص ممسوسة بداء الحب، من الإله زيوس حتى الفزاعة، إنه الحب الذي يصنع المعجزات فيجعل الفزاعة يتمرد على شرطه المؤنث اسما، المذكر قلبا، الجامد وضعا، الحي باطنا.

يمتلك الحب أيضا في المجموعة فعل السحر، فهو يجمع بين المتناقضات والمتنافرات، ويوحد بينها: الطبيب الأشقر والساحرة الإفريقية في قصة "تيتا"؛ وعزوز الأعور والجنية في قصة "الرصد"؛ والوسيم الروماني والمرأة القزم المسخ في قصة "امرأة استثنائية"؛ والفنان وهاجر المجنونة في قصة "سبيل الحوريات"، وهنا يغرينا الوقوف عند الدلالة الرمزية البعيدة لهذا اللقاء بين الفن والجنون، في إشارة إلى النبع البدئي الأول لفعل الإبداع، وهو الجنون والتمرد وخرق المألوف. هكذا، بفضل التعطش إلى الحب، يلتقي البشر من كل الأعراق والألوان، ويتحد العقل والجنون، ويلتحم الإنس والجن، في أمكنة وفضاءات يختلط فيها الواقع بالأسطورة والخيال والحلم. لا غرو إذن في ملحمة الحب والعطش هاته، أن تنتهي الكثير من الحكايات بأفعال تدل على البحث والترقب والظمأ: "الويل لمن يرتوي في سفر العطش الأكبر" (ص. ١٤)؛ "تنهد شوقا ورغبة، كان مجنونا مسحورا، وخمن أنه لن يشفى أبدا" (ص. ٤٣)؛ "أقفل باب الكهف على الرصد" (ص. ٤٨)، "طغى عليها صوت قطار منتصف الليل الذي غادر المحطة في رحلة جديدة" (ص. ٦١)، "ضاعت في الصحراء، ولم يعن أحد نفسه ليبحث عن امرأة عاشقة قد اختفت في الصحراء في مهمة صحفية" (ص. ٧٣)؛ "سبحت في بحر عينيه، وهي تغالب الدموع، وقالت له احك لي حكاية" (ص. ٨٥)؛ "في الطريق توقف لعشرات المرات، حدق في كل الوجوه والمناظر، وأدرك أن من نبحث عنهم هم دائما أمامنا وأن الحياة يصبح لها طعم آخر عندما نتوقف عند

جزئياتها... ولو كان ذلك التوقف عند مواد قطة" (ص. ١٠٣)؛ "ومن جديد عاد يحترف الانتظار" (ص. ١٢٥).

يأتي في هذه النهايات/ البدايات رصد الآتي وتوقع حكايات ستنشأ من جوف الكهف رمزا لعمق المخيلة المولدة للحكايات، في تقابل بين المحطة والكهف بوصفهما فضاءين للامتداد نحو الأغوار المليئة أسرارا. ويغدو القطار والكهف رمزا للبحث عن عملية اقتناص حكايات أخرى تنسجها المصادفات ويستحثها الظمأ إلى الحب، كما إن فضاء الانتظار والأمام هو الأفق المشرع على الحكايات، ألم يقل غابرييل غارسيا ماركيز نعيش كي نحكي عما عشناه؟ تصبح الحياة إذن تعلة للكتابة عنها، هذا ما تقوله هذه القصص: الكهف والقطار وطلب مباشر لسرد حكاية ترويها لنا من جديد الأديبة سناء شعلان في مجموعة أخرى ننتظرها على أحر من العطش.

هوامش البحث:

١. قراءة في المجموعة القصصية "قافلة العطش"، د. سناء شعلان، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ٢٠٠٦م.

.... ❖❖❖❖❖ ....

السرد الغرائبيّ في القصة القصيرة النسائيّة بين الجماليّة والتأويل "أرض الحكايا" لسناء شعلان نموذجا

بقلم: أ. صبرينة جعفر *

الملخص:

القصة القصيرة من الأجناس الأدبيّة التي أخذت قسطا كبيرا من التجديد على المستويين الشكلي والمضموني، والشيء الذي يجعلنا أمام تساؤل كبير، فهل قارئ القصة القصيرة في حلتها الحداثيّة الجديدة يملك الآليات والاستعدادات الكافية لتلقيها وقراءتها قراءة صحيحة وتأويلا صائبا للوصول للمعنى المنشود فيها؟ أم يعجز عن حل شفراتها فيبقى مكانه على هامش وحافة النص؟ وهنا تفقد الحلقة بين القاص/المتلقي.

المجموعة القصصيّة ❖❖**أرضالحكايا**❖❖

للقاصة **سناء شعلان** تكتنز الكثير من الترميز والغموض والتشفير معتمدة في ذلك باقة من الأدوات الإجرائية لإنشاء عوالمها القصصية الحداثية، فسمة **الغرائبيّة** كست مجموعتها هذه.

التجريب والتجديد شيء جميل وأمر مقبول ولكن الذي يحدد ذلك **القارئ/ المتلقي**،

فيا ترى ما هو حظ هذا الأخير في مجموعة القاصة سناء شعلان؟

الكلمات المفتاحيّة: السرد الغرائبيّ، قصة قصيرة، نسائيّة، الجمالية، التلقي، التأويل، القارئ.

١-القاصة "سناء شعلان" في سطور:

* من الجزائر.

❖**حياتها**: "ولدت سناء كامل أحمد الشعلان في حي قديم من مدينة (صويلع) في الأردن عام ٢٠ مايو ١٩٧٧ من أسرة كبيرة تتألف من سبع بنات وخمسة إخوة وكان تسلسلها الأولى (بكر أبويها) لقد كانت أسيرة طفولتها حتى السادسة عشرة لأنها شريكة لأمها في تربية معظم أشقائها، كان لأمها الدور الرئيسي في ولعها بالقصص، حيث كانت الدافع الأول لها، فكان أول كتاب أهدتها أمها لها هو كتاب قصة وهي في سن الثالثة وهي لا تعرف القراءة وكانت أول قصة تقرأها هي (دراجة عماد) لقد كانت مفتونة باللغة العربية والإنشاء فلقبت (بالأديبة الصغيرة) لأنها كانت مسكونة بهاجس الكتابة....أول محاولة لكتابة القصة كانت في سن السادسة كانت عن طفل يتيم[١].

❖**إبداعها:**

"كتبت في القصة القصيرة والرواية والنص المسرحي والدراسات النقدية، تقول "أجد نفسي فيها جميعا إذ هي حالات تعبيرية ودفعات شعورية إبداعية خرجت وفق الشكل الذي ناسبها وواءم خصوصيتها....حصلت على شهادة الماجستير في الأدب الحديث من الجامعة الأردنية بدرجة امتياز ٢٠٠٣... والدكتوراه عام ٢٠٠٦.

تعمل حاليا أستاذ محاضر في الجامعة الأردنية، عضو في رابطة الكتاب الأردنيين عضو في اتحاد الكتاب العرب، عضو في أسرة أدباء المستقبل... فضلا عن مناصب عدة.

حصلت على العديد من الجوائز الأدبية والإبداعية منها:

---

١ الشخصية في قصص سناء شعلان، ميزر علي مهدي الصالح الجبوري، رسالة ماجستير، جامعة تكريت، إشراف: تمام محمد خضر، ٢٠١٣، عدد صفحات ١٤١، ص١٧-١٨.

- جائزة الكاتب الشاب: الجائزة الأولى عن قصة (عينا خضر) لعام ٢٠٠٦.
- جائزة صلاح الدين الأيوبي د. ثالثة.... عن مسرحيته ضيوف المساء ٢٠٠٦.
- جائزة الشارقة للإبداع العربي، عن مجموعتها القصصية، الكابوس ٢٠٠٦.
- درع رئيس الجامعة الأردني للطالب المتميز أكاديميا إبداعيا عام ٢٠٠٥.
- وهناك جوائز أخرى"[٢].

❖ إنتاجها الأدبي:

-المجاميع القصصية:

١- (أرض الحكايا) ٢٠٠٦.
٢- (مقامات الاحتراق) ٢٠٠٦.
٣- (ناسك الصومعة) ٢٠٠٦.
٤- قافلة العطش ٢٠٠٦.
٥- الكابوس ٢٠٠٦.
٦- الهروب إلى آخر الدنيا ٢٠٠٦.
٧- مذكرات رضيعة ٢٠٠٦.
٨- رسالة إلى الآلة ٢٠٠٩.
٩- تراتيل الماء ٢٠١٠."[٣].

المسرح:

١. تأليف مسرحية "يُحكى أنَّ" ٢٠٠٩.

٢ الشخصية في قصص سناء شعلان، المرجع نفسه، ص١٨-١٩.
٣ المرجع السابق، ص٢٠.

٢. تأليف مسرحية "٧ في سرداب" ٢٠٠٦.

٣. إعادة تأليف وسيناريو وإخراج مسرحية "المقامة المضيرية"، مسرحية تعليمية ٢٠٠٣.

٤. تأليف وإخراج مسرحية، "عيسى بن هشام مرة أخرى" ٢٠٠٢.

٥. تأليف وإخراج مسرحية "العروس المثالية". ٢٠٠٢.

٦. تأليف وإخراج مسرحية "الأمير السعيد" مسرحية أطفال ٢٠٠٠.

٧. تأليف وإخراج مسرحية "أرض القواعد" م. تعليمية هادفة ٢٠٠٠.

٨. تأليف وإخراج مسرحية (من غير واسطة) م. كوميدية هادفة. ٢٠٠٠"[٤].

وللاطلاع أكثر على هذه الشخصية المبدعة ينظر إلى كتاب (فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، إعداد د.غنام محمد خضر. مؤسسة الوراق –عمان- ط١- ٢٠١٢-.

٢-تحـــــليل ومنـــــــــــــــاقشة:

كان للمرأة العربية المبدعة الحضور القوي في المجال الأدبي، خاصة التجارب المتنوعة ونقلتها في قوالب متعددة، والقصة القصيرة إحداها عاكسة لنا جماليات الكتابة النسائية.

"فالقصة القصيرة شأنها شأن الرواية أو أي عمل أدبي آخر تتجاوز حقل الأدب بمساعدتها لنا على إدراك الحقيقة، وهذا الإدراك قد يحتاج إلى تجاوزات في البنى السردية وإيجاد صيغ جديدة للقول، وعندها يصير التغير في شكل البنى السردية تعبيرا عن الحرية أو الوعي الذي يقول عليه في بناء نسق سردي

[٤] غنام محمد خضر، فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، مؤسسة الوراق، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠١٢، ص٢٧٩.

يتمتع بالحيوية والاستيعاب وأدوات الخطاب غير المكررة التي تشحذ الإدراك، وتعلي من قيمة الخيال الذي ينتقد الواقع ويتهم زيفه"[٥].

والقاصة **سناء شعلان** في مجموعتها القصصية "**أرض الحكايا**" المكونة من ١٦ قصة قصيرة وهي "سداسية الحرمان، أكاذيب البحر، الباب المفتوح، الجدار الزجاجي، ملك القلوب، الطيران على ارتفاع ١٠٠٠، دقة قلب، صديقي العزيز، اللوحة اليتيمة، رجل محظوظ جدا، دقلة نور، الصورة، الذي سقط من السماء، أرض الحكايا، مدينة الأحلام، البلورة، الشيطان يبكي"[٦]. قد عكست لنا وجها جديدا للقصة القصيرة في حلتها الحداثية المصبوغة بفعل التجريب في شتى المستويات.

"فالقصة القصيرة في الأردن نالت نصيبا كبيرا من التجديد على مستوى الشكل والمضمون ومن أبرز أشكال التغيير على مستوى الشكل، التجاوز التقليدي للبنى السردية التقليدية، وقد ساعدت على هذا التجديد مجموعة من العوامل على رأسها نضوج مواهب إبداعية أخذت على عاتقها مهمة التجديد، فضلا عن استعداد القارئ لقبول أشكال الحداثة والتجديد والتطوير مهما بالغت أو تطرفت في القصة القصيرة"[٧].

إذا نحن في حقبة جديدة تشهدها الساحة الأدبية امتازت بالتجريب وتجاوز القديم باتخاذ أساليب متنوعة لإيصال الهدف المنشود، ومن جهة هناك قارئ يدلي برأيه في تقبله أو رفضه لما سيقدم له.

---

[٥] سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام ١٩٧٠ إلى ٢٠٠٢، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، دار الكتب القطرية، ٢٠٠٧/٥١، ص١٦٥.

[٦] سناء شعلان، أرض الحكايا، مجموعة قصصية، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، دار الكتب القطرية، ٤٣، ٢٠٠٧، ص٣-٤.

[٧] سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي، ص١٦٥.

إن "الذي يقيم النص هو القارئ المستوعب له وهذا يعني أن القارئ شريك المؤلف في تشكيل المعنى وهو شريك مشروع لأن النص لم يكتب إلا من أجله"[٨].

إذا وفق القارئ في قراءة النص القصصي الحداثي **قراءة صحيحة** معنى ذلك قد توصل إلى **الفهم المنشود** وهو **ضرب من أضرب التفسير والتأويل فلا تأويل بدون فهم ولا فهم بدون قراءة واعية وتلقي صائب** لأن "فعل التلقي....هو فعالية تجاوبية تفاعلية بين النص والمتلقي، وبين المتلقين أنفسهم....ومن هنا كان اهتمام ياوس بتجربة المتلقي الفعلي أو العادي نابعا من هذا الفهم لفعالية التلقي إذا النصوص لم تكتب ليقرأها فقهاء اللغة، بل إن الأمر يقتصر في المقام الأول على تذوقها، أما التأويل التأملي فهو نشاط يأتي متأخرا ومن شأنه أن يستفيد كثيرا إذا ما استحضر تلك التجربة المباشرة التي سبقته، وبهذا المعنى فإن عملا أدبيا قد يشكل ضربا من ضروب التلقي ونوعا من أنواع القراءة لنص من النصوص"[٩].

والقارئ عندما يتقبل هدا الشكل الحداثي أو يرفضه فهو الآخر لديه منطلقات وخلفيات تؤهله لإبداء رأيه، متمثلة في تراثه وتقاليده السائدة حيث نجد "ياوس ربط بين الجنس الأدبي وما سبقه من قوانين تتمثل فيما يطلق عليه **التراث أو التقاليد** السائدة التي تشكل لدى القارئ أفق توقعاته بحيث يمكن أن يحكم على العمل المتلقي فيقيس درجة انتمائه إلى النماذج السابقة عليه أو انحرافه عنها"[١٠].

---

[٨] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، كلية الآداب جامعة عين شمس، دار النهضة العربية، ٣٢ بن عبد الخالق ثروت، القاهرة، ٢٠٠٢، ص١٢.

[٩] نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، مملكة البحرين وزارة الإعلام، الثقافة والتراث الوطني، الطبعة ٠١، ٢٠٠٣، ص٦٥-٦٦.

[١٠] عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، ص٢١-٢٢.

والسؤال الذي يفرض نفسه هنا، ما هو **القص الحداثي** وما هي الحداثة؟.

يجيبنا (مالكم برادبري) قائلا: "**القص الحداثي هو التحليل والتأمل والهروب والخيال وإطلاق العنان للأحلام** وهو ينبع من مشكلة أن عالم الواقع ليس وحده الذي أصبح غريبا عن ذات الإنسان بل إن الذات نفسها أصبحت مشكلة بالنسبة لذاتها وكثيرا ما يغرق قص الحداثة في **الأسطورة**.... والحداثة إعادة نظر في المرجعيات والقيم والمعايير وهي رؤيا جديدة وتعبر **عن المقلق والعجائبي والمثير**...."[11].

القاصة في مجموعها (**أرض الحكايا**) قد صبغتها بطابع **الغرائبي والعجائبي** الشيء الذي أدى إلى الغموض والترميز واختفاء المعنى المنشود.

تقول القاصة "إذا كان السرد العجائبيّ قد وهب الحياة من العدم للحجر، فهو قادر على إبقاء المقتولين أحياء وهم أموات"[12].

ويقول الكاتب شاكر في نفس المقام "إن كتاب (**أرض الحكايا**) يتكشف في سلسلة حكايات تكتنز بطاقة التلغيز والترميز والغموض الذي يشهد حساسيته الجديدة في ميتا سحرية اللغة والمعنى ويقترح للسميائية تؤول إلى مقتربات جمالية عالية في اللغة على وتر المغامرة الجمالية وتعددية البنى النصية"[13].

---

[11] سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي، ص٣١.

[12] شاكر مجيد سيفو، القص الغرائبي في أرض الحكايا، صنعاء نيوز، الأربعاء ٢٩ نوفمبر ٢٠١٧- www.sanaa news.net

[13] شاكر مجيد، الموقع نفسه.

وقبل أن أنطلق في رصد الأدوات الإجرائية التي عملت بها القاصة محدثة بذلك الجو الغرائبيّ العجائبيّ لقصصها واضعة المتلقي في حلبة صراع يخوض الغمار فيها أمنتصر هو أم منهزم؟ أشير إلى كلمتي الغريب والعجيب.

"تقول عن نص أنه واقع في جنس **الغريب** عندما تتلقى الأحداث التي تبدو على طول النص فوق طبيعيّة تفسيرا عقلانيا في النهاية، ولذلك يطلق (تودوروف على هذا النمط من النصوص فوق الطبيعي"المفسر، أي أن هذا النمط من النصوص لا يخرج على قوانين الطبيعة وإن بدا كذلك في أوله، إذ يمكن تفسيره في النهاية تفسيرا لا يخالف نظام المألوف"[١٤].

نجد طائفة تفصل بين الغريب والعجيب حيث حدد "-**جنس الغريب**: إذا قرر القارئ أن قوانين الواقع تظل سليمة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة.

-أما **جنس العجيب**: إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة يمكن تفسير الظواهر بها"[١٥].

إذا فتحديد جنس الأدب يعتمد على القوانين المتعارف عليها وتلقي القارئ لهذا الجنس وكيفية تقبله وتفسيره. "فالغريب هو نوع من الأدب يرى النقاد أنه يقدم لنا عالما يمكن التأكد من مدى تماسك القوانين التي تحكمه، والقرار موكل للقارئ مرة أخرى بحيث إذا ما قرر أن قوانين الواقع تظل على حالها وأنه بإمكاننا تفسير الظواهر الموصوفة فإننا نبحث في الغريب الذي يبهر أول الأمر، لكن بمجرد إدراك أسبابه يصبح مألوفا تزول غرابته مع التعود"[١٦].

---

[١٤] لؤي علي خليل، العجائبي والسرد العربي، النظرية بين التلقي والنص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة ٠١، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤، ص٣٢.

[١٥] تزفيتن تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة محمد براءة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة ٠١، ١٩٩٤، ص٢٠.

[١٦] حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة ٠١. ١٤٣١هـ/٢٠١٠م، ص٣٣.

فالقارئ هو سيد الموقف يحمل النص إلى بر الأمان عن طريق تفاعله الإيجابي وتلقيه الفعال له.

وفي موضع آخر نجد من جمع بين مفهومي الغريب والعجيب حيث "جاء بهما مقترنين معا لا على سبيل التساوي في المعنى كما يزعم البعض وإنما على سبيل التمييز بين المتتابعين وكأن الأول (الغريب) لا يفي بالغرض فجيء بالثاني (العجيب) زيادة في المعنى وتعميقا للدلالة وتحقيقا للخصوصية المبتغاة"[١٧].

ومهما تعددت التعريفات واختلفت وجهات النظر حول المصطلحين فخلاصة القول، "عندما نتحدث عن العجيب نتحدث ضمنيا عن الغريب ونعتبر موقف التعجب ناتجا عن غرابة ما أو حادثة غير مألوفة، فالعلاقة بين الغريب والعجيب علاقة سبب بنتيجة، إذا الغريب مهما يكن شكله حسيا أو معنويا فهو الباعث على رد الفعل، وبقدر ما تتعاظم الغرابة يقوى التأثير ويتضاعف رد الفعل، علما بأن الغرابة لا تتجلى إلى لمتلق تعود على نوع من التصورات"[١٨].

❖مجموعة (أرض الحكايا) وبعض أدواتها الإجرائية الغرائبية:

١-العـــــــــتبات النصية:

"يقول المثل المغربي (أخبار الدار على باب الدار) ولا يمكن للباب أن يكون بدون عتبة. تسلمنا العتبة إلى البيت، لأنه بدون اجتيازها لا يمكننا دخول البيت.

[١٧] الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير الجزائر، ٢٠١٣، عدد الصفحات ٤٠٩، ص٣٢.
[١٨] الخامسة علاوي، المرجع نفسه، ص٣٢.

ما أكثر العتبات وما أصعب اقتحام أي فضاء دون اجتياز العتبة، العتبة فضاء"[١٩].

أ-عتبة العنوان:

يعرف (لوي هويك) العنوان بـ "مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه تشير لمحتواه الكلي وليجذب جمهوره المستهدف"[٢٠].

فسمة الغرائبية تظهر للوهلة الأولى في عناوين المجموعة (أكاذيب البحر، الجدار الزجاجي، الطيران على ارتفاع ١٠٠٠ دقة قلب، اللوحة اليتيمة، الشيطان يبكي، سداسية الحرمان) فهذه العناوين تكسر أفق تلقي القارئ ولكن في الوقت نفسه تشوقه وتحفزه إلى معرفة المعنى الخفي فيها.

"فالقارئ يلتمس الحافات الحادة للنص الحكائي ابتداء من بنية العنونة الموسومة قصديا –أرض الحكايا- إلى منظوماتها القصصية للنصوص التي تنتقل من القوى الكامنة للنفس المثيرة بأحلامها ومقاصدها ورغباتها إلى مد جسورها الخفية مع العالم"[٢١].

تتسم حكايات المجموعة **بالغرائبية**، ففي "**سداسية الحرمان**" عمدت القاصة إلى جعل العنوان الرئيسي يحتوي على ستة عناوين فرعية.

(المتوحش، المارد، الخصي، إكليل العرس، فتى الزهور، الثورة). يجمعها عامل الحرمان.

---

[١٩] عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرارجينيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة (٠١)، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨، ص١٣.

[٢٠] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص٦٧.

[٢١] غنام محمد خضر، فضاءات التخييل، المرجع نفسه، ص٨٠.

فهي تصف (المتوحش) قائلة: "فهو يعش متأبدا متوحشا على هذه الجزيرة الجرداء القاحلة..... من قال إنه يفكر أصلا في من يكون؟ وإلى أي الأزمان والعصور ينتمي ولا يشعر بملل، لا يعرف النفور من التكرار ..... غدا صديق حيوان من حيوانات الجزيرة"[٢٢].

فالقاصة تعمد على اختيار اللحظة الحاسمة في القصة وتسعى إلى تقديمها بطريقة خيالية فنتازية مما يعكس لنا غرائبية الشخصية في مجمل أعمالها. ففي قصة **(المارد)** تقول: "عندما فتح قمقمه النحاسي،لم يصدق أنه يرى النور لأول مرة منذ أربعة آلاف سنة. فتح عينيه بتثاقل، زفر بشدة. فثار الغبار في رئتيه، اضطرب بقوة، خرج من القمقم بنزق على شكل دخان جهنمي، ثم استوى ماردا عظيما......

طوح بالقمقم بعيدا في البحر –أحد بعد ذلك لم ير المارد. إلى أن نعاه البحر لأمواجه، لكن أسماك البحر سمعت صوت سكرات موته فقد تحطم قلبه العاشق وغدا ألف شظية على يدي الإنسية الجميلة"[٢٣].

ونجد انقسام العنوان الرئيسي إلى عناوين فرعية في قصة أخرى **أكاذيب البحر** (أكذوبة الجزر، أكذوبة اللؤلؤ، أكذوبة النوارس، أكذوبة الأمواج، أكذوبة المد والمرجان، أكذوبة الأصداف). متصدرة هذه القصص بمقولة "**الويل لمنيصدق البحر**".

فعمدت القاصة على **أنسنة الجماد** لوضع القارئ في جو غرائبي. فالعناوين الداخلية التي اعتمدت عليها القاصة أضافت حسا جماليا للقصة الأم، وساهمت في بناء المعنى المنشود منها.

---

[٢٢] سناء شعلان، أرض الحكايا، ص١٣-١٤.
[٢٣] سناء شعلان، أرض الحكايا، ص ١٧-١٩.

"**فالعناوين الداخلية** كبنى سطحية هي عناوين واصفة/شارحة (meta-titres) لعنوانها الرئيسي كبنية عميقة، فهي أجوبة مؤجلة لسؤال كينونة العنوان الرئيسي لتحقق بذلك العلاقة التواصلية بين العناوين الداخلية والرئيسية والنص بانية سيناريوهات محتملة لفهمه"[٢٤].

ففي قصة **أكذوبة الأمواج** تقول: "البارحة كتب لخاتون خطابا أصفر.... من جديد أرسل خطابا أحمر ...على عجل لبس خاتم الزبد بمساعدة أمواج البحر ...كان مقامه تماما....فأرسل لها خطابا أخضر..... حملت الأمواج رجاءه وهي تشعر بغيظ غريب وسرعان ما لفظته مع القيء المفاجئ الذي داهمها...."[٢٥].

ب-عتبة الإهداء:

"يتخصص الإهداء إذن باعتباره عتبة نصية لا تخلو من قصدية سواء في اختيار المهدى إليه/ إليهم أو في اختيار عبارات الإهداء"[٢٦].

منذ الوهلة الأولى تعلن القاصة البعد الغرائبي لإهدائها سواء في عنوانها، أو في محتواه وكان على النحو التالي:

"**إهداء مسروق....**

إلى سليل الأساطير والعمامات السوداء الذي سافر ولم يعد بعد أن كتب على عجل على بوابة صحرائها:

كانت مدينة القحط طيلة سنوات ثلاث مدينة لا تطاق.........

لكن عينيك صيرتا القفر واحة يهوى القلب إليها...."[٢٧].

---

[٢٤] عبد الحق بلعابد، عتبات، ص١٢٧.

[٢٥] سناء شعلان، أرض الحكايا، ص٤٦-٤٧-٤٨.

[٢٦] عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص٢٦.

"فالقاصة هنا تبين دلالة الإهداء عن اشتغال ذكي لذاكرة الحكي.....ترشح عن قيمة الإهداء محتوى الوثيقة بالإشارة إلى الفعل (كتب) الذي تتماهى معه أفعال القص حكي بدلالة أن النص يبدأ من منطقة متأرخة في الوجود حيث الأفعال تأخذ مسارها في حركتها مع الأشياء التي تتحرك في مستوى من تأويل الوجود أو تفهم الموجود"[٢٨].

وفي بناء عالمها القصصي شخوصها تصدر أفعالا لا منطقية تجنح إلى **الفنتازيا والخيال** أكثر من الواقع وهذا ما يخلق لدى القارئ **الدهشة والصدمة وكسر أفق توقعه** وهي تحمل شخصياتها ضربا من الحيرة والشك والاضطراب والفزع.

وتجسد الغرائبية أيضا في أن قصصها **تبدأها بالخاتمة تاركة القارئ في صراع نسج واسترجاع وترتيب الحوادث في ذهنه، وهذا ما نجده في قصة اللوحة اليتيمة.**

"إلى روح طارق العساف الذي ابتلعه الماء، ويتم لوحته".

ثبتت على واجهة مخملية بارزة الأضواء المسلطة عليها أبرزت أحزانها ووحدتها.....بحزن خاص يناسب خطوطها السوداء التي تحاصر بقعا لونية صفراء يتيمة في حداد أسود"[٢٩].

٢-النـــــزوع الأســـــطوري:

"تعد الأساطير من أغنى الروافد التي تمد الغرائبي والعجائبي بالقصص والتفسيرات والعلامات الميثولوجية التي تجسد عوالم فوق طبيعية في سبيل فهم ساذج لهذا الكون، بما فيه من معطيات قد تصعب على فهم الإنسان"[٣٠].

---

[٢٧] سناء شعلان، أرض الحكايا، ص٦٠.
[٢٨] غنام محمد خضر، فضاءات التخييل، ص٨٠.
[٢٩] سناء شعلان، أرض الحكايا، ص٩٩.

-قصة "دقلة النور":

منذ البداية يحيلنا العنوان إلى الرمز الأسطوري المتمثل في الثمرة الأسطورية (دقلة النور).

الجدول التالي يلخص الأحداث:

النص الفني	الأسطورة
❖رجل ثري.	❖امرأة فقيرة.
❖أمنية الرجل حمل شتلات النخيل لزراعتها في كاليفورنيا.	❖أمنية المرأة للذهاب إلى الحج.
❖لم تتحقق الأمنية (فشل الزراعة).	❖لم تتحقق الأمنية (ماتت).
❖رق قلب المرأة (دقلة نور) للرجل.	❖رق الرسول صلى الله عليه وسلم لحالها.
❖الحصول على دقلة النور المرأة.	❖الحصول على تمور دقلة نور.

لقد سعت القاصة إلى توظيف الأسطورة في نواحي عدة من المكان والزمن والشخصية والحدث والرمز.

محدثة بذلك جماليات لا يتمتع بها إلا من أحسن امتلاك مفاتيح نصوصها الغرائبية ألا وهو القارئ الذي يقوم بتأويلها بعد فهمها وتذوقها.

"إن النصوص التي يقرأها المؤول ليست مواضيع أو نصوص مستقلة ومعطيات مطلقة وإنما هي "أفاق منصهرة" من تأويلات وقراءات آنية تشكلت في الحاضر هنا والآن وأخرى تأسست في الماضي وعليه ينخرط التراث بكل

[٣٠] سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي، ص٣٦.

إمكانياته ومكوناته الدلالية والرمزية والتأويلية والتاريخية في آنية الحاضر"[٣١].

وهكذا أحدثت القاصة أبعادا جمالية بتوظيفها (للأسطورة) منها البعد الفني والثقافي والجغرافي والأدبي والنفسي.

❖قصة المارد:

"عملت الكاتبة على اقتباس الشخصية الأسطورية المتمثلة في المارد وكذلك القمقم الذي يعد من الموجودات الأسطورية والقصر وممالك الدنيا الكلمات المقتبسة من حكايات ألف ليلة وليلة وكذلك العدد أربعة الرمز الأسطوري المقتبس من قصة الصياد والعفريت"[٣٢].

من بين الإشاعات المحدثة في القصة أذكر:

"١-**البعد الفني:** وهو الحصول على نص جديد شبيه بقصة من قصص الليالي هي حكاية الصياد والعفريت في حلة جديدة.

٢-**البعد الأخلاقي:** الوفاء عند الفتاة....الطمع عند الفتى.

٣-**البعد النفسي الاجتماعي.**"[٣٣].

٣-المرجعيات الدينية:

❖**(قصة الشيطان بيكي):** "استفادت القاصة من شخصية الشيطان في قصة (شيطان بيكي) فصورت هذه الشخصية بحلة جديدة هو أن الشيطان الذي كان قد أغرق الأرض شرورا ولم يكف عن إزعاج السماء، أصبح البشر أكثر

---

[٣١] عبد العزيز بو الشعير، غادامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة ٠١، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م. ص٤٥.
[٣٢] سناء شعلان، أرض الحكايا، ص٩٩.
[٣٣] سناء شعلان، أرض الحكايا، ص١٠٠.

منه شرورا بعد أن كان معلما للبشر أصبح تلميذا في أكاديمية البشر"[٣٤]. فقد كسر أفق توقع المتلقي بهذا التوظيف الجديد للشيطان: "كان شيطانا رجيما في زمن النبي سليمان العظيم كان يوسوس في صدور الناس ويرهقهم فتنة وشرا.....حاول جاهدا أن يجد له مكانا في عالم البشر لكنه بدا تلميذا غدا في جامعة عريقة.....أنى لهم كل هذا الشر، وهو لم يلقنهم إياه ؟"[٣٥].

❖قصة الباب المفتوح:

"لقد أفادت القاصة كثيرا من الشخصيات الإسلامية التي كان لها دور في إثبات العدالة والحق والصدق، وظفت شخصية (**سليمان الفارسي**) مستمدة موقفه الواضح في محاسبة السلطان في استغلال بيت مال المسلمين لكي تكون عبرة للسلاطين في هذا الزمان"[٣٦].

وهناك أدوات إجرائية لم أذكرها في بحث هذا، وخلاصة القول أن "سناء شعلان" مثلت نمطا متميزا في الكتابة النسائية الأردنية جاعلة عالمها القصصي علامة في القصة العربية في شكلها الحداثي وهذا الأمر يستدعي حضور أدوات نقدية كثيرة لتفكيكه وفهمه.

المراجع:

١. تزفيتن تودوروف، مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، مراجعة محمد براءة، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة ٠١، ١٩٩٤، ص٢٠.
٢. حسين علام، العجائبي في الأدب من منظور شعرية السرد، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة ٠١. ١٤٣١هـ/٢٠١٠م، ص٣٣.

[٣٤] الشخصية في قصص سناء شعلان، المرجع نفسه، ص١٠٥.
[٣٥] سناء شعلان، أرض الحكايا، ص١٧٦-١٧٧.
[٣٦] الشخصية في قصص سناء شعلان، المرجع نفسه، ص١٠٧.

٣. الخامسة علاوي، العجائبية في الرواية الجزائرية، دار التنوير الجزائر، ٢٠١٣، عدد الصفحات ٤٠٩، ص٣٢.

٤. سناء شعلان، أرض الحكايا، مجموعة قصصية، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، دار الكتب القطرية، ٤٣، ٢٠٠٧، ص٣-٤.

٥. سناء شعلان، السرد الغرائبي والعجائبي في الرواية والقصة القصيرة في الأردن من عام ١٩٧٠ إلى ٢٠٠٢، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، دار الكتب القطرية، ٢٠٠٧/٥١، ص١٦٥.

٦. شاكر مجيد سيفو، القص الغرائبي في أرض الحكايا، صنعاء نيوز، الأربعاء ٢٩ نوفمبر ٢٠١٧-www.sanaa news.net

٧. الشخصية في قصص سناء شعلان، ميزر علي مهدي الصالح الجبوري، رسالة ماجستير، جامعة تكريت، إشراف: تماء محمد خضر، ٢٠١٣، عدد صفحات ١٤١، ص١٧-١٨.

٨. عبد الحق بلعابد، عتبات (جيرارجينيت من النص إلى المناص)، تقديم سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم، ناشرون منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة (٠١)، ١٤٢٩هـ/٢٠٠٨، ص١٣.

٩. عبد العزيز بو الشعير، غادامير من فهم الوجود إلى فهم الفهم، دار الأمان، الرباط، منشورات الاختلاف، الجزائر، الطبعة ٠١، ١٤٣٢هـ/٢٠١١م. ص٤٥.

١٠. عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص، البنية والدلالة، شركة الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٩٩٦، ص٢٦.

١١. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، ص٢١-٢٢.

١٢. عبد الناصر حسن محمد، نظرية التلقي بين ياوس وإيزر، كلية الآداب جامعة عين شمس، دار النهضة العربية، ٣٢ بن عبد الخالق ثروت، القاهرة، ٢٠٠٢، ص١٢.

١٣. غنام محمد خضر، فضاءات التخييل مقاربات في التشكيل والرؤى والدلالة في إبداع سناء شعلان القصصي، مؤسسة الوراق، عمان، الطبعة الأولى، ٢٠١٢، ص٢٧٩.

١٤. غنام محمد خضر، فضاءات التخييل، المرجع نفسه، ص٨٠.

١٥. لؤي علي خليل، العجائبي والسرد العربي، النظرية بين التلقي والنص، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة ٠١، ١٤٣٥هـ/٢٠١٤، ص٣٢.

١٦. نادر كاظم، المقامات والتلقي، بحث في أنماط التلقي لمقامات الهمذاني في النقد العربي الحديث، مملكة البحرين وزارة الإعلام، الثقافة والتراث الوطني، الطبعة ٠١، ٢٠٠٣.

١٧. وناسة كحيلي، النزوع الأسطوري في قصص سناء شعلان، دراسة نقدية أسطورية، رسالة ماجستير، إشراف وليد وعديلة، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة سكيكدة، ٢٠٠٨-٢٠٠٩، عدد صفحاتها ١١٢، ص٨٧ إلى ٩٣.

.....................❖❖❖❖❖ ....

الشخصية المحبطة والمتسلطة والمثقفة في قصص الأديبة سناء الشعلان

بقلم: ميزر علي مهدي صالح الجبوري *

الشخصية المحبطة :-

تعد الشخصية المحبطة من الشخصيات التي كان للواقع الاجتماعي الدور الأساس في ظهورها فعلماء الاجتماع يكاد يجمعون على ان الفرد والمجتمع ما هما إلا وجهين لحقيقة واحدة، ومن خلال هذا الواقع كان لكثير من الكتاب أن يخلقوا شخصياتهم وأبطالهم من هذا النمط، أما تسمية الشخصية المحبطة فلم يكن هذا المصطلح في قاموس الأدب ((فهذه الكلمة اشتقت من مصطلحات علم النفس وأدخلت في مصطلحات الأدب)).[١] فالإحباط ((هو ذلك الظرف الذي يمنع فيه على الشخص إشباع مطلبا نزوي ... وهو يشمل كل عقبة – خارجية أو داخلية – تحول دون الإشباع اللبيدي)) [٢] إذ إن من خلال هذا التعريف نستدل على أن الإحباط هو خيبة أمل يعيشها الشخص وتنعكس على حالته النفسية فهو ((يعني فشل الفرد في إشباع حاجاته أو يعني قيام موانع أو معوقات حالت بين الفرد وبين إشباع حاجاته)).[٣] والشخصية المحبطة شخصية غير قادرة على التكيف والتفاعل مع الواقع الذي تعيشه أو تنطوي تحته ((وأن ابرز ما يميز هذه الشخصية نظرتها المثالية للأمور، ولعل مثاليتها تلك هي السبب فيما تواجهه من متاعب واحباطات)) [٤]، ولذلك يمتاز الشخص المحبط بـ ((الهزيمة المستقرة في أعماقه، فهو شخص

---

* من العراق.

(١) الشخصية في قصص عبد الرحمن مجيد الربيعي ١٩٦٦–١٩٨٠، ذكى إبراهيم محمد، رسالة ماجستير، جامعة الموصل، كلية التربية، بإشراف الدكتور عبد الستار عبد الله، ١٩٩٧: ٢١.

(٢) معجم مصطلحات التحليل النفسي، جان لابلانش وبونتاليس، ترجمة مصطفى حجازي: ٤٦.

(٣) الصحة النفسية، جمال حسين الألوسي، دار الكتب للطباعة والنشر، بغداد، ١٩٩٠ : ٥٨.

(٤) جبرا إبراهيم جبرا، دراسة في فنه القصصي، علي الفزاع، دار المهد، ط١، عمان، ١٩٨٥ : ١٥١.

متشائم، ولا مبال وذو نزعة سوداوية، وهو يغلق كل النوافذ التي قد تنفتح أمامه، إنه يائس ومنعزل تماماً عن حركة المجتمع من حوله ... وغالباً ما يتخذ موقفاً سلبياً من الناس، وربما اتخذ موقفاً عدائياً هداماً من المجتمع الذي ينتمي إليه، فهم المجتمع فهماً خاصاً واقتنع بهذا الفهم وانطلق منه معمماً ومستنتجاً استنتاجات خاصة أيضاً: لقد خلقنا من أزمته إنساناً مشوهاً من الداخل وعجز عن تجاوز هذه الأزمة، أو إيجاد حل مناسب لها، ان القلق والسوداوية وعدم الاستقرار وانعدام التوازن من سمات حياته المضطربة)) [٥] والإحباط أحياناً يكون قوة دافعة للشخص على إزالة العوائق، غير أنه من الممكن أيضاً للإحباط ان يقود إلى اتخاذ وضعية دفاعية تشوه الواقع ولا نرى الأسباب الحقيقية الكامنة خلف الفشل في تحقيق الهدف، وكذلك قد يعقب الإحباط حصول عدوان أو التفكير في الانتحار ولكن العدوان والانتحار ليس العاقبة الحتمية للإحباط. وهذا كلهُ ((دلالة على يقينيته بفشله وعجزه، ودليل على سوداويته ورؤيته اليائسة للمستقبل)). [٦] والشخص المحبط ذا ضمير حي، ولذلك فهو يعيش مرارة المعاناة وقلق التوتر فأنه يرى نفسه بطلاً في غير زمانه ويراه الآخرون مشكلة وشخصاً غامضاً. [٧] فالشخص المحبط يحاول أن يلجأ إلى الهروب لكن هذا لا يزيده إلا عزلة مما يدفعه إلى الحزن والكآبة وحتى الجنون فنراه قلقاً حاد المزاج.

ومن الشخصيات المحبطة في قصص سناء شعلان ما وجدناه في قصة (الخصي) وهي الشخصية المحورية التي تدور حولها أحداث القصة، فعند مطالعتنا للعنوان نرى ان الشخصية فاقدة لشيء ما، بل انها تعاني من عاهة

---

(٥) صورة البطل في الرواية العراقية، صبري مسلم حمادي، أطروحة دكتوراه، جامعة بغداد، ١٩٨٤ : ١١٩.

(٦) جبرا إبراهيم جبرا، دراسة في فنه القصصي، علي الفزاع : ١٥٥.

(٧) ينظر : البطل الإشكالي في الرواية العربية المعاصرة، محمد عزام، الأهالي للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق، ط١، ١٩٩٢ : ١٣-١٤.

جعلت من الشخصية صفة ملازمة لها وهي الخروج عن الفحولة [٨]، وربما أرادت الكاتبة أن تقدم هذا العنوان لكي تلفت انتباه القارئ، لأن الكثير من العناوين يكون لها وقع في اجتذاب القراء وتشويقهم أو ربما أرادت ان تكشف عن بعض أسرار القصة من خلال العنوان فكلمة (خصي) تعني الشخص الذي فقد القدرة على إثبات رجولته.

بدت الشخصية واضحة منذ بدء القصة محملة بالإحباط والقلق والتردد إذ إنه كان حارساً لقصر الملك الذي كان مليئاً بالنساء الجميلات فهذا التحدي جعله حزيناً لأنه لم يهنأ بما يجب أن يملكه، وكلما جاءت جارية إلى قصر الملك ازداد حزناً وألماً حتى إننا نجده يعترف في هذا ملتجئا فيها إلى الحوار الداخلي في لحظات الضعف الذي تنتابه، حتى أن هذا الإحباط قد ساقه إلى حبل المشنقة بسبب خيانته للسلطان لأنه قام بمساعدة الجارية على الهروب من القصر لأنه يعلم أن مصيرهُ الهلاك حتى وان بقي على قيد الحياة، فهو ميت لما يحمله من ألم وآهات، فهو يرى نفسه فاشلاً وغير قادر على مجارات الحياة، بل أنه غير قادر على أن يعيش ليهنأ آخر اسمه السلطان برجولته لذا فقد حرم ذاته مما أدى إلى انسحاقه وانكساره ((يرى في جسد الجميلات تحدياً له، أمام كل محظية أو جارية أو شريفة من شريفات القصر، يرى دم رجولته مسفوكاً دون رحمة يرى في تكليفه بحراسة نساء القصر وحمايتهن استفزازاً لكرامته ... ينتبذ ركناً قصياً حيث لا يراه الحرس الرجال الذي يفوقهم قوة ونخوة وشهامة ليبكي حتى الإزهاق...في الليلة المشهودة التي أرادها السلطان مع جاريته، كان قد دبر أمر فرارها ...ثارت ثائرة السلطان الذي يغضب بشدة ...أزبد، وأرعد، وتوعد الكل بالعذاب، وكان رأس الخصي قد عُلق على بوابة القصر انتقاماً من خيانته وتأديباً لغيره من الخصيان))[٩]، إن الخيانة التي قام

(٨) لسان العرب، ابن منظور، باب (خصا).

(٩) أرض الحكايات: ٢٠، ٢٢ .

بها الخصي جاءت وليدة لحظة الضعف وانعكاس أدى إلى خوضه في طريق اقتنع به حتى وان كان خاطئاً وهذا ما أرادت أحداث القصة ان تصوره لنا.

وفي قصة (حذاء عنترة) ثمة وَلد يتمنى ان يحصل على ابسط شيء في الحياة وهو (الحذاء)، ففقدانه لوالده وفقره باتا يدفعانه ولو مَرّة واحدة بأن يحقق أمنيته في عمره، لذلك نراه يعمل وبسرية في طاحونة (العم عايش) لكي يدخر القليل من النقود ليشتري الحذاء الذي كان يحلم به، لكن بحصوله على الحذاء فقد ساقه التي تعرضت إلى حادث ((اسمه عنترة وسعادته المؤجلة رغم انفهُ تتلخص في حذاء، يريده جلدياً، بنياً لامعاً ... يريده بنعلٍ ضخم اسود، يصكه بالأرض دون أن يخشى عليه من أن يتمزق، وقرر أن يحصل عنترة ولو لمرة واحدة في عمره على شيء يريده دون أن تثنيه أمه الأرملة الكبيرة عنه ... وانقطع يعمل في طاحونة العم عايش ينظف المكان ويعد أكياس الحبوب وينظم ادوار الطحين والاستلام ... وحقق عنترة المستحيل وحصل على حذائين جلديين بنيين بنعلين سميكين ... فرح عنترة بحذائيه الجديدين، وان فكر على مضض بان يعرضهما على عرفة ليشتريهما ولو بنصف ثمنهما، فما عاد في حاجة إليهما بعد أن انزلق في حفرة الساقية وقطعت إحدى قدميه وبقية الأخرى وحيدة مجذبة، لا تحلم بحذاء جلدي بني جديد))(١٠).

من خلال العنوان نلاحظ أن الكاتبة اختارت اسم عنترة، ذلك الشخص الذي كان يعاني من عبوديته ولونه الأسود وربما أرادت الكاتبة أن تختار هذا الاسم هنا لما له من رمزية وتوظفه في معنى العبودية والإفلاس بشكل متجدد، أو أرادت أن تستلهم من لونه الأسود دلالة الإحباط وتجليه انكسارات وهزائم في ذاته، لقد بدأت القصة بالمأساة حتى انتهت منذ أن تبادرت الأحلام والأمنيات في الأسطر الأولى لذلك نرى أن البؤس والمعاناة قد طغيا وترسخا في مخيلة المتلقي لأن الحذاء كان بالنسبة لعنترة كل شيء، وبين هذين القطبين كانت

(١٠) ناسك الصومعة، سناء شعلان : ١٠٣، ١٠٥ .

تتلخص دنياه، فقد أهمل الطعام والشراب، فالدنيا الشاسعة باتت بالنسبة له معقودة بامتلاكه حذاء لأنه ليس من الغريب أن تتشوه متطلبات الطفولة وتتغير من حين إلى آخر.

هنا تقدم الكاتبة لوحة للبؤس والإحباط بأقسى صورة، فقد انتزعت الطفل بقسوة من عالم البراءة والفرح وقذفت به إلى عالم الكبار ليصارع الحياة بين أنياب فقر لايرحم، فقصة حذاء عنترة وجدناها تترك أثراً واضحاً موجعاً يخلد بنفس كل من يقرأها لأن صورة الإحباط المزدوج التي ظهرت من خلال سرد القصة فقد أغرقت الكاتبة القصة بالإحباط وذلك عند حصول عنترة على الحذاء مع فقدانه ساقه مما ساق أحداث القصة إلى مفارقة وما عاد يرغب بان يحقق أحلامه وأمنياته.

ومن الشخصيات المحبطة الأخرى ما وجدناه في قصة مأتم الرصاص (رسالة عاجلة) حيث يطالعنا العنوان، وما يضمر تحت دلالته سوى الألم وهذه القصة تروي على لسان (سالم) وهو مرسل رسالة إلى صديقه الطبيب (جورج ارثر) الذي كان يراهن على أن لا مستحيل في الطب معاتباً إياه على إن هذه المقولة ليست صحيحة، بعد ذلك ينتقل سالم لتقديم شخصية فيصل الطفل المعذب الذي أبصر النور بعين واحدة على الرغم من إن والديه قد عرضوه على اكبر الأطباء في سبيل إعادة نور عينه الأخرى لكن الأطباء عجزوا عن رد قبس النور المسلوب من عينه، بعد ذلك أصبح فيصل رساماً بعين واحدة، فقد كان فناناً مبدعاً ومدهشاً وملأ نفسه سعادة واسعد أبويه الحزينين لكنه فقد عينه الوحيدة التي كان يبصر بها، فأصبح أعمى حين أصابته رصاصة من مسدس أبيه في حفل زفاف أخيه حين كان يراقب العرس بعينه الوحيدة لكي يرسم هذه الأمسية في لوحة فنية ليهديها إلى أخيه العريس.(١١)

(١١) ينظر: مقامات الاحتراق، قصة مأتم الرصاص : ٢٩، ٣٤.

يبدو أن الكاتبة معنية بتقديم صورة للفتى (فيصل) فصورت لنا القصة على شكل لوحة فنية مليئة بالحزن والإحباط والأسى وموت الشخصية، إذ إن هناك أشكالاً من الموت الداخلي والنفسي الذي تبينه الكاتبة على الرغم من أن الشخصية ما تزال على قيد الحياة لكنها في جوانب أخرى تموت في كل لحظة حسرة وألماً[١٢]، إن معاناة الشخصية بدأت منذ الطفولة ثم تفاقمت بعد أن فقد عينه الأخرى على الرغم من أنه أراد أن يتحدى الآخرين بعين واحدة لكن القدر كان له بالمرصاد، إذ نعتقد أن المعاناة التي صادفته قد أدت إلى صقل شخصيته وإنضاجها لأنه كان صورة من التحدي والكفاح من اجل الحياة التي لم يستطع أن يراها إلا بعين واحدة إلى أن جاءته رصاصة الفرح وحكمت عليه بالنهاية، ولقد وفقت الكاتبة في إيصال رسالتها إلى القارئ وهي ((أوقفوا استعمال إطلاق العيارات النارية في المناسبات، لأن من المستحيل أن نعوض ما نفقده بسببها))[١٣].

الشخصية المتسلطة :

تتمثل نزعة التسلط في الشخصية بمجموعة من العناوين والمفردات والدلالات العلمية والواقعية المطبقة في علاقات الفرد وتصرفاته وحياته العامة، ولابد من التوضيح أن بعض التسميات والعبارات التي نستخدمها في لغتنا الوصفية والأدبية قد لا تكون مستخدمة بذات اللفظ والمعنى والدلالة في لغة علم النفس التي نحاول أن نستعين بها في تحليل وتوصيف بعض الحالات، فهناك تسميات عدة منها الشخصية الفردية، أو الشخصية التسلطية، أو الدكتاتورية، أو الشخصية المرهوبة[١٤].

(١٢) ينظر: فضاءات التخييل: ٢١٨ .
(١٣) مقامات الاحتراق : ٣٤.
(١٤) ينظر : شخصية الفرد العراقي ثلاث صفات سلبية خطيرة، التناقض، التسلط، الدموية، باقر ياسين، دار اراس للطباعة والنشر، اربيل، ط١١، ٢٠١٠م : ١٢٩.

وتأسيساً على ذلك ارتأينا ان مصطلح الشخصية (المتسلطة أو التسلطية) هو الأنسب في المنهج النقدي الذي يهتم بدراسة الشخصية في القصة، ومن خلال رجوعنا إلى معجم ألفاظ الشخصية وجدنا أن ((سلَط فلان: طال لسانهُ، ومثلهُ سَلُط، وتَسَلّط عليه: تحكّم وتمكّن وسَيْطَر))[(١٥)] فالمفهوم الاصطلاحي لا يكاد يخرج عن إطار المفهوم اللغوي فالشخصية المتسلطة أو كما أطلق عليها حسن بحراوي الشخصية المرهوبة الجانب ((تمثل الشخصية التي تتصرف من موقع قوة ما، وتعطي لنفسها التدخل في تقرير مصير الفرد أو الأفراد الذين تطالهم سلطتها))[(١٦)] ويمكن أن نتعرف على الشخصية المتسلطة من خلال سرد الأحداث ((إذ إن مفهوم السلطة فيها يسير جنبا إلى جنب ومفهوم الإخضاع والسيطرة وتحقيق المصلحة العامة على حساب المصالح الأخرى وهذا يستدعي قوة الترهيب لضمان جريان أحكامها واستمرار هيمنتها)).[(١٧)] وإن تفشي هذه الشخصيات بصورة واضحة وجلية في مجتمعاتنا أدت إلى سيادة الدكتاتورية التي ((تسهم أسهاماً فعالاً ومؤثراً على نطاق واسع، ومن شأنها أن تلحق الأذى بالجنس البشري وتُغيّر معالم الأشياء والطبيعة والتاريخ وتزيف الحقائق وتزرع قيمها الخاصة، وهي قيم وأساليب سلبية سريعة التلون والتغير كما أن حوافزها ودوافعها وضوابطها وتوافقها والضمير الذي يحكمها ... كلها تعمل على نحو ذاتي . ولاتعني بأهمية أفعال الغير)) .[(١٨)]

أما((بصدد صفات الشخصية المتسلطة فهي :-

(١٥) معجم ألفاظ الشخصية، احمد محمد عبد الخالق، مجلس النشر العلمي، ط١، الكويت، ٢٠٠٠م : ٣٢٣.

(١٦) بنيـة الشكل الروائي، حسن بحراوي، المركز الثقافي العربي، ط١، ١٩٩٠ : ٢٧٩ .

(١٧) بنـاء الشخصيـة فـي رواية رحلة إلى الله، نجيب الكيلاني، بشار محمد بشار، رسالة ماجستير، بإشراف : الأستاذ هشام محمد عبد الله، ٢٠١٢ : ٩٠ .

(١٨) شخصية الدكتاتور فـي المسرح العالمـي ودراسات أخرى، حسب الله يحيى، دار الشؤون الثقافية العامة، ط١، بغداد، ٢٠٠٥ : ٢١٢

١- شخصية تعشق القوة المسيطرة والممارسة من قبل المؤسسات والأفراد.

٢-تمتلك موقفاً من الحياة يمتاز بالخضوع للقدر والماضي والعجز والامتثال لقوة أعظم منها، كأن تكون الله، أو الواجب وغيرها.

٣-تتصف بالمعاناة وغياب الشكوى.

٤- شخصية نسبية وعدمية فهي شخصية يائسة ومنعدمة الأيمان.

٥- ينعدم في فلسفتها أي قيمة للمساواة، فلا القوي هو الأعلى ولا الضعيف هو الأدنى)).(١٩)

لقد قدمت لنا الكاتبة أنموذجاً للشخصية المتسلطة في مجموعتها (أرض الحكايا) في قصة بعنوان (الجدار الزجاجي) وهذه القصة تحتوي على ثلاث شخصيات متسلطة مارست ابلغ أنواع التسلط متمثلة بالزوج والأخ وزوجة الأب تجاه الأبناء :-

أولاً:-شخصية الأب المتسلط (بريبش) الذي كان قاسياً ومتجبراً على زوجته وأبنائه كل من (شاهر، وعيشة) إذ تروي لنا الكاتبة على لسان شاهر ما حل بأمه من والدهُ بريبش، إذ كانت تقع تحت سلطة الضرب والإيذاء يقول :((مرة واحدة رآها عارية تماماً تتلوى بانكسار تحت ضربات بريبش أبيه الذي اعتاد أن يعريها من ملابسها، وان يغلق باب البيت ويضربها حتى يدميها لأي ذنب تقترفه ...لأكثر من مرة كسر خرطوم الماء الخاص بأبيه بريبش أصبعاً من أصابع أمه التي كانت بنحول وضعف وهشاشة حبات خيار صغيرة))(٢٠)، كل هذا يدل على ظلم الزوج لزوجته من خلال السلطة التي منحت له.

---

(١٩) النظرية النقدية عند ارك فروم، قاسم جمعة، منتدى المعارف، ط١، بيروت، ٢٠١١ : ٣٠٦ .

(٢٠) ارض الحكايا : ٦١ -٦٢ .

ثانياً :- شخصية الأخ هي الأخرى امتلكت صفة التسلط من خلال تزويج الأخت دون أن تعلم ما هو معنى الزواج وهذا ما ظهر في أحداث القصة ((دون أن يفكر في أن يقول لها ولو لمرة واحدة كيف هي أحوالك يا أختي الصغيرة ؟ التي سرقها من طفولتها، ودفع بها ولعبتها في حضن رجل في عمر أبيها بحجة ورقة بالية اسمها عقد زواج))[٢١].

ثالثاً :- شخصية زوجة الأب وهي الخالة (عايشة) التي أجبرت شاهر وأختهُ بمناداتها أمي تنفيذاً لأمر أبيهم بريبش ((واجبر على ان ينادي الخالة (عايشة) أمي حتى وهي تضربه بخرطوم الماء البلاستيكي الأزرق الذي برى طفولته، واكل رافات من جلده، كان عليه أن يرجوها التوقف وهو يقول ((يامة يكفي، توبة والله، ماعدت أعيدها، يامة، مشان الله توبة، ولكنها ما كانت تتوقف حتى يبول على نفسه وعلى حشيشته القذرة المخصصة لنومه))[٢٢].

لقد استخدمت معه ومع شقيقته أشد أنواع القسوة والعنف والحبس، لم يمارس الأب وزوجة الأب والخال حق (السلطة التي يخولها له التقليد الاجتماعي حين يمنحه حقوقاً مشروعة هي التحكم في مصير كل فرد من أفراد العائلة، والحق في مراقبة الجميع مع استعمال الإكراه الجسدي أو المعنوي عند الاقتضاء، ففي كثير من الأحيان تتم ممارسة هذه السلطة بكيفية تعسفية تفرغها من مشروعيتها وتشحنها بشعور الكراهية والحقد المتبادل، الشيء الذي يؤدي إلى تردي العلاقة بين الآباء والأبناء))[٢٣] وكذلك يؤدي إلى نفور الأبناء من الأبوين حتى يصل الأمر إلى التمرد والعصيان والاحتراب بدرجة العقوق بسبب الضغط التعسفي من الأبوين.

---

(٢١) المصدر نفسه : ٦٢.
(٢٢) المصدر نفسه: ٦٣.
(٢٣) بنية الشكل الروائي، حسن بحراوي: ٢٨٦.

لقد قدّمت الكاتبة مشهداً ذا صورة واضحة من خلال ألفاظ ورموز ودلالات عن الواقع التسلطي الأليم في هذه العائلة فقام الأب بفرض سلطته الجبارة على أسرته واتخذت سلطته أشكالاً متعددة، تبدأ من استخدام الضرب المبرح لزوجته وصولاً إلى أطفاله وإنتهاءً إلى التدخل في شؤونهم وإملاء إرادته عليهم كلما تعلق الأمر بهم لقد كانت شخصية الأب شخصية سلبية لأن المفاجأة الحقيقية في القصة هي أن يقوم بضرب زوجته بخرطوم الماء وهي عارية، وهذه ليست المرة الأولى، فمن خلال السرد نلاحظ أنه يذكر (أنه اعتاد أي تكرر هذا الفعل في الضرب لمرات عدة، وكل هذا يؤكد سلبيته، لأنه لم يتخذ صفة التسلط المشروع وهو أن يكون الزوج والأب المثالي الذي يسعى إلى تنظيم وإدارة شؤون هذه العائلة. بعد ذلك غيبت الكاتبة شخصية الأب والزوج المتسلط من الأحداث، فيظهر دور الأخ المتسلط من خلال دفعه بأخته غالى أن يخضعها تحت سطوة ذلك الرجل المجحف كبير السن بحجة بالية اسمها (زوج)، ثم تنتقل الكاتبة إلى شخصية متسلطة أخرى وهي شخصية زوجة الأب (الضرّة) التي هي الأخرى قادت أحداث التسلط إلى نهاية القصة باستخدامها أبشع صور التسلط والعدائية والتعالي والتجبر ضد أطفال بسن مبكر لتدفع بهم إلى الانتحار والهروب، فقد استعبدت كلاً من (عيشة وشاهر) وكانت ردة فعل عيشة أن تحرق نفسها منتحرة، أما شاهر فقد هرب من بيت أبيه. أما عنوان القصة وافتتاحيتها فلم تخل من الإشارات والدلالات فكان عنوان القصة (الجدار الزجاجي) يدلّ على أن هناك موانع ومعوقات في مضمون القصة وهذا ما وجدناه، فكان التمهيد مقدمة للدخول في أجواء القصة لأن الافتتاحية تكون ذات أهمية بالغة في القصة لأنها تظهر لنا مدى ربط هذه الخيوط فيما بعد بين الأحداث والشخصيات.

وفي قصة (خليفة الله) تقدّم لنا الكاتبة شخصية أخرى متسلطة وهي شخصية الملك الظالم، فمن العنوان نلاحظ أن الكاتبة أرادت أن يكون العنوان

دلالة على التسلط لكن خليفة الله لا يمكن أن يكون جائراً، فهذا العنوان يجب أن يحمل صفة العدل بين الناس لكنه كان على العكس محباً للألقاب الرنانة والبراقة عاملاً بعكس ما يتصف به اسمهُ أو كنيته (وقد جرّب كل ألقاب الحكم، فارضاه لقب خليفة الله، إذ عد نفسه ظل الله في الأرض فأطلق يده في دم العباد، وحدث نفسه طويلاً بأنه ليس خليفة الله في الأرض بل هو اله الأرض عينهُ))[٢٤]، فحواره مع نفسه جعله بمرتبة الربوبية وهذه الصفة التكبر المقيت وهو مرض العظمة ((أن نزعة التسلط في سلوك الفرد هي ذاتها التي تسمى النزعة الدكتاتورية – بغض النظر عن المستوى الذي تظهر فيه أو تطبق فيه – سواء كان على المستوى البسيط الذي يحكم علاقة الفرد الشخصية أم العائلة مع الآخرين من معارف، أم على المستوى الأوسع والأشمل والأخطر)) [٢٥]، إذن فما نلاحظه من مفارقة حاصلة بين فعل الشخصية وعنوانها، ومن المفارقات في هذه الشخصية انه كان يتجول بين الناس، فالمعروف أن الحاكم عندما يتفقد أحوال الرعية يحاول أن يحل مشاكلهم وان يؤمن احتياجاتهم، لكن خليفة الله كان على العكس من ذلك، إذ نراه كلما وجد قضية ينتفع منها الناس أمر بإلغائها أو تبديلها ((فقد وقف على طعام الرعية، وجرب بقرف أن يأكل من طعامهم، فتذوق طبقهم الشعبي الفقير الذي يخلو من لحم أو مرق أو دهن، إذ كان الطبق الوحيد المتوفر في أيديهم التي فرغت من المال ...أعجبهُ ما يأكل، وتحرق ندماً على تفريطه لجهله بهذا الطعام اللذيذ، إذ أوقفه على نفسه، فيما ألزم الرعية بحمية إجبارية حفاظاً على صحتهم المتدهورة لسبب يجهله)) [٢٦]، وبذلك استطاع أن

(٢٤) مقامات الاحتراق، سناء شعلان : ٨٠.
(٢٥) شخصية الفرد العراقي، ثلاث صفات سلبية خطيرة، التناقض، التسلط، الدموية، باقر ياسين، دار اراس للطباعة والنشر، اربيل، ط١، ٢٠١٠ م : ١٢٨.
(٢٦) مقامات الاحتراق : ٨١ .

يكون عينا ساهرة على ظلم الرعية لا على مساعدتهم وتخفيف آلامهم، نلاحظ أن هذه القصة تصور لنا مظهراً من مظاهر التسلط الحاصل من السلطان وهو لون من الإخضاع والظلم فإن شخصية خليفة الله لا تختلف عن شخصية المستعمر الغازي فهما وجهان لعملة واحدة، فانها تكبت الحريات وتنهب الثروات وتمارس الظلم بجميع أشكاله.

وفي قصة (الحكاية النموذج) [٢٧] تظهر لنا شخصية الأخ المتسلط الذي كان قد اعتاد على أخذ من أموال شقيقته بالقوة وعندما قالت له لا أعطيك قام بقتلها مدعياً أنها أهدرت شرفها، مستحقة الموت على وفق زعمهُ يعرف طقوس المجتمع المتوارثة، فشخصية الأخ المتسلط تقدمها لنا الكاتبة بصورة تعسفية وذات نظرة ضيقة تجاه الرجل وخاصة الأب والأخ في أكثر من قصة مصورة لنا المرأة مضطهدة من قبل الطرف الآخر.

الشخصية المثقفة :

يشير مصطلح المثقف في المعاجم، المأخوذ من الفعل الثلاثي (ثَقِفَ) فلان، صارَ حاذقاً فطناً [٢٨] ويؤكد ابن منظور بأن الفطنة والذكاء وسرعة الفهم والتعلم هي صفات الرجل المثقف [٢٩] ولا يخرج هذا التعريف عن المعنى الاصطلاحي بشيء ((فالمثقف إنسان علم ومعرفة وموقف حضاري عام تجاه عصره ومجتمعه، إنسان شديد التأثير بالبيئة الاجتماعية المحيطة به، كما أنه في الوقت نفسه إنسان شديد التأثير في وسطه الاجتماعي، وفي محيط عالمهُ وعصره، وذلك لما له من قوى فكرية خاصة، ومواهب روحية ونفسيه متميزة))، [٣٠] فالمثقف هو شخصية يرفض التخلف، والمثقف هو الممثل الأول للنزوع

---

(٢٧) ينظر : ناسك الصومعة : ٤٢ .
(٢٨) معجم الفاظ الشخصية، احمد محمد عبد الخالق، باب التاء : ٧٣ .
(٢٩) ينظر : لسان العرب، ابن منظور، مادة ثقف .
(٣٠) شخصية المثقف في الرواية العربية الحديثة (١٨٨٢-١٩٥٢) عبد السلام محمد الشاذلي، دار الحداثة للطباعة والنشر والتوزيع، لبنان، ط١، ١٩٨٥ : ٨.

الحضاري نحو التطور والتخلص من التخلف بكل جوانبه، ويقسم المثقف على مثقف، اشكالي، وايجابي ((فالاشكالي، غالباً ما يكتفي بالرغبة في الأحلام والتغير دون أن يتعدى هذه الرغبة إلى مجال العمل والممارسة، ذلك أنه إذا فعل فإنه يتحول إلى بطل ايجابي منتمٍ فتفتقد إشكاليته))،[(٣١)] وهناك مثقف سلبي ((وهو الشخص الذي يكون بلا قيم فهو يقع في مستنقع القذارة، وينغمس في حياة الغاب، تقوده أنانيته إلى الفتك بالآخرين والصعود على جثث الأبرياء ...ذلك أنه لا يحمل قيم قَبْليّة، ولا ثقافات سابقة يمكن أن تجعل لسلوكه مرتكزاً ثابتاً، وشعارهُ دوماً ...عش حياتك وتمتع بها ولاتفكر، لأن تفكيرك سيعرضك للعداء حتى من اقرب الناس اليك، فأنت بذلك تظهر لهم قوتك وجهلهم))،[(٣٢)] فشخص المثقف يختلف من شخص لآخر فهناك ((المثقف المخلص لمبادئه وهذا المثقف يتمزق بين انتماءين متناقضين أحدهما يشد إلى الوطن حيث التخلف، وثانيهما إلى الغرب حيث التقدم والمعاصرة ويتميز هذا المثقف بالإخلاص للضدين معاً، لذا فهو رافض ومرفوض سلبي وايجابي في آن واحد))[(٣٣)] فالمثقف إنسان يمتلك بذرة الخير والشر في تكوينه، لكن الواجب عليه ان يكون ذا نزعة تدعو إلى الخير أكثر مما ان يكون نرجسياً لأنهُ متعلم وانه قادر على تحديد ما هو صواب وما هو خطأ، وأن الواجب عليه ان يقف مع الحق ويناصره، فالأنبياء والصالحون جوبهوا وأوذوا من أجل القضية التي وكلوا بها. فمن واجب القارئ من خلال مطالعته للقصة أن يغور في أعماق الشخصية المثقفة بالكشف عن ما آلت اليها أفكار الشخصية وعلاقتها مع أحداث القصة والرواية وموقفها من هذه الأحداث، أما كاتب القصة فينعكس

---

(٣١) البطل الاشكالي في الرواية العربية المعاصرة، محمد عزام : ١٠.
(٣٢) المصدر نفسه : ١٢.
(٣٣) شخصية المثقف في الرواية العربية السورية، محمد رياض وتار، من منشورات اتحاد الكتاب العرب، ١٩٩٩ : ٨.

في أسلوبه وفي رسم شخصياته المثقفة الخلفية الفكرية والفنية التي يستند إليها.

تقدّم لنا الكاتبة في قصة (حادث مؤسف سعيد جداً) شخصية المثقف الذي يريد ان يمارس وجوده الإنساني على النحو الذي يحقق له الامتلاء بالحياة والحب دون مصادرته من أحد في إعادة تركيب الواقع المستعر حوله بما يهدد قيم الحق بالزوال الآيلة مكوناتها كافة إلى السقوط تماماً، فقد عجت حياته بالسواد، مضرجة بالقلق وهو يكابد احتضاره بين الواقع السيئ المهموم وتأنيب الضمير لما اقترفه من إثم في فقء عين (مصطفى) الوحيدة التي بذهابها فقد بصره على الرغم من أنه كان رجلاً مثقفاً متعلماً كان عليه أن يتصرف بأكثر حكمة ولايعمد إلى الضرب، لكن الأمر في رأي أغلب الجيران كان مستحقاً على الرغم من أن (محمود) بات نادماً على فعلته ((أنا شاب متعلم، متعلم إلى حد معقول، أحمل الشهادة الجامعية الأولى ولو لا ضيق ذات اليد، لكنت الآن من حملة شهادة الدكتوراه في حقل من حقول الفيزياء التي أحبها ... هل كانت نظرةً فضولية على جسد شقيقتي الصغرى وهي تشطف سلم البيت، مشمرة عن قدميها حتى الأفخاذ تستحق عين مصطفى الوحيدة ثمناً لها؟ الكل قال (نعم) الجيران شدوا على يدي مؤيدين موقفي، حتى الجارة أم مصطفى لم تعد تدعو علي بالعمى والعجز والفقر عندما هدأت سورة غضبها وقبلت بنصيب ابنها من العمى عقاباً له على تجسسه على أعراض الناس))[٣٤]، إذن فالشخصية المثقفة لم تقف بصورة اعتباطية تجاه الموقف الذي صادفه فقد تعامل بصورة واضحة وراده ورافضة لهذا الموقف مستعينا بيده لرد هذا الأمر السيئ، لكن بقي ضمير الشخص المثقف يؤنبه ويطارده طيف عين مصطفى، فمن خلال تطور الشخصية عبر تجربتها ووعيها بتأثير الحوار مع الذات وخوضها تجربة البحث عن الحقيقة الواقعية، يردد في نفسه

(٣٤) الكابوس: ٤٢، ٤٣.

لأكثر من موقف قائلاً: ((ولكنني كنت أعلم أن كل نساء الدنيا لاتساوي عين مصطفى التي طاردني زلالها الأبيض ليل نهار ونغص عيشتي ومنعني من النوم والأكل أو الراحة ... فكرت طويلاً في أن أهب إحدى عيني، وان أعيش بالأخرى، وسرت قُدماً في مشروعي الخطير إلى أن خاب مسعاي ... جلست طويلاً إلى نفسي وحاكمتها بموضوعية بالية وأصدرت الحكم على نفسي، دون تحيز أو تجن، العين بالعين، والسن بالسن، والبادئ أظلم، لذا فقد حكمت على نفسي بالعمى))[٣٥]، وكل هذا لكي يرتاح ضميره ولكي يهنأ بحياته ولو بالنوم أو الراحة، فالحوار الداخلي أشبه بسيرة ذاتية تقوم على تصوير ومعايشه المعاناة الداخلية للشخصية في أدق خلجاتها وإبرازها لنا بصورة فنية رائعة، حتى أن القارئ يشعر بشيء من المصداقية في لغة الحوار الداخلية.

عمد المثقف على تنفيذ حكمه بمراحل فكانت المرحلة الأولى أن يخلع النظارة إذ أنه كان مصاباً بقصر النظر وانحراف بالشبكية وهذا أول دخول شخصية المثقف في بودقة فقدان البصيرة التي كان يتمتع فيها وانجراره في باب الرشوة والغش واستغلال مكانته الوظيفية في تسهيل توقيع الوصولات والمعاملات غير الرسمية ((وصلت قبل انتهاء وقت الدوام بساعتين، ولما لم أكن قادراً على القراءة وتعذر علي أن اخبر الآخرين بوضع الرؤية عندي، وبقرار محكمتي الذي صدر ضدي، فقد اضطررت للتوقيع بالموافقة على كل طلب قدم لي، الأمر الذي فاجأ كل من حولي، واسعد مديري الفاضل !! وجعله يربت على ظهري قائلاً: بنبرة لئيمة، ألآن بدأت ترى الدنيا كما يجب، ولكنني بكيت طويلاً عندما وجدت مساءً في جيب بنطالي رزمة نقود خمنت مصدرها، وسبب وجودها))[٣٦]، يمتلك الخطاب السردي هنا رغم تمحوره حول موضوع فقدان بصر مصطفى على يد أحد أفراد حارته بسبب تجسسه على أعراض

(٣٥) المصدر نفسه : ٤٤، ٤٦ .
(٣٦) الكابوس : ٤٦، ٤٧ .

الناس في القدرة على اتساع دلالة (العمى) رمزاً للإنسان الذي لايريد أن يرى الحقيقة (بأنه أعمى) مؤكداً مديره (الآن بدأت ترى الدنيا كما يحب) فإن نصوص القصة غير معنية بالإفصاح عن مقاصد القصة فيها إلا من خلال حركة القص نفسها وعبرها أيضاً.

إن رضوخ شخصية المثقف إلى الواقع نفسه، وهو يوغل في استسلامه للصمت والانحراف وراء ملذاته بحجة العمى المصطنع، وكلما بدأت مرحلة جديدة من مراحل تنفيذ حُكمه بالعمى بدأت أحواله المعيشية تتحسن، إلى أن وصل إلى المرحلة الأخيرة وهي العمى التام ((أصبحت أعمى تماماً، ولم أعد أفكر أصلاً بالرؤية التي كانت تسبب لي المشاكل والهموم، وعدت محضوضاً بعملي أكثر من مصطفى المسكين الذي ما عدت أبالي به أبداً)).[٣٧] لقد قدمت لنا القاصة مفارقة في شخصية المثقف حيث التمسنا أن هناك كثيراً من ضغوط العمل وما آلت اليه الأحداث في القصة جعلت الشخص المثقف أن يتنازل عن المبادئ التي كانت سمة من سماته، إذ أن هناك الكثير من الأوهام التي كانت تغلف حياته إلى أن جاءت حادثة العمى ((قد كانت طالع سعدي فهي التي فتحت لي أبواب الحظ على مصاريعها بعد شقاء طويل كان البصر والعناد السببين الوحيدين فيه)).[٣٨] فأنه خرج من الدائرة التي كان متمسكاً بها وانخرط مع مديره في مهاوي العمل غير الصحيح.

لم تهتم القاصة الاهتمام البالغ بشخصية المثقف في قصصها بإعطائها المساحة الواسعة في كتاباتها وإنما كانت تمر عليها مرور الكرام على الرغم من أنها تعد من أنصار هذه الطبقة ومن روادها مؤكداً (إبراهيم خليل) في مقدمة المجموعة القصصية أرض الحكايا قائلاً ((فهي لا تنتقي أبطالها من المثقفين أو من طبقة اجتماعية عليا، وبذلك تقترب من القارئ وتختصر

(٣٧) المصدر نفسه : ٤٨.
(٣٨) المصدر نفسه : ٤٨.

المسافة بينه وبين المتلقي))[٣٩] وإذا تطرقت في قصصها إلى شخصية المثقف لا تعطيه الصفة الثابتة وإنما تضلل هذه الشخصية بشيء من السلبية أو التناقض، ربما لأن القصة ليست فيها المساحة الواسعة لتغطية مفهوم هذه الشخصية أو انها أرادت أن تحاكي الطبقات الأخرى لقربها من القُراء. فنلاحظ سلبية شخصية المثقف التي تقدمها الكاتبة في قصصها، ففي المجموعة القصصية الهروب إلى آخر الدنيا تطلعنا الكاتبة من خلال أكثر من مشهد، ففي قصة (دعوة زفاف) يظهر لنا المشهد من خلال السرد الحكائي على لسان الراوي ((عرفا أحدهما الآخر قبل أشهر طويلة، قابلها كما يقابل الغرباء، كانت تجلس في الصف الأول في القاعة التي سيلقي فيها محاضرته اليومية لمدة فصل كامل، كان هو من سيلعب دور الأستاذ الجامعي في لعبة غريبة على مسرح الحياة ...جاء إلى عالمها فنسف زوجها من قلبها ولم يبق منهُ إلا الاسم والجسد، وجاءت إلى عالمه فأصبحت زوجته وبناتهُ الثلاث خيالات تجوس في دنيا نورها الذي يغشاه)).[٤٠] فالأستاذ الجامعي هنا ينتمي إلى طبقة المثقفين صورته القاصة من خلال هذه القصة بأنه إنسان قد استسلم أمام عاطفته وانجر وراء أهوائه وبدأ يتعلق بتلك الفتاة التي كانت طالبته وأصبحت حبيبته، فكان من المفروض أن يحافظ الأستاذ على توازنه كونه مربياً ومثقفاً، لكن الشعلان هنا جعلته سلبياً من خلال ما حل بأسرته وما حل بأسرتها، وهذا الموقف يدل على عدم تأثره بمن حوله.

....................❖❖❖❖❖ ....

(٣٩) ارض الحكايا : ١١ .

(٤٠) الهروب إلى أخر الدنيا، سناء شعلان : ٢٣ .

العالم القصصي عند الأديبة سناء الشعلان

بقلم: خالد الباتلي*

صدرت للأديبة الشابة المتألقة سناء الشعلان حتى الآن ٨ مجموعات قصصية، نالت اهتمام النقاد، وحصت الكثير من الجوائز، والحقيقة العالم القصصي عن سناء االشعلان عالم كبير وغني ومثقل بالرموز والتمريرات والرؤى، ويحتاج إلى وقفات فاحصة، وهو ما يضيق عنه المقام في هذا المقام، ولكني حسبني أن نضيء زوايا وأركان في ذلك العالم الحافل المتنوع، الذي يعكس عوالم القاصة الشعلان، ويكرّس موهبتها الاستثنائية.

فالمجموعة القصصية "أرض الحكايا" تقع في ١٦ قصة قصيرة، وهي مجموعة ذات قصص تلعب على ثيمات الأسطورة والخرافة والحكاية الشعبية، وتخلص منها إلى مزيج قصصي جريء، يختزل اللاواقع ليقدّم الواقع بكلّ جزئياته الجميلة والقبيحة، ويرسم السعادة بأرقى معانيها، ويكرّس الحزن بكلّ بشاعته وآلامه. وهي مجموعة تتميّز بقدرتها على تقديم مساحات كبيرة من المشاعر الإنسانية والعواطف البشرية بعيداً عن التابوات دون الإسفاف أو الوقوع في شرك المغالطات أو التناقضات أو المبالغات العقيمة، وإن كانت المجموعة تدين بالكثير من تماسكها النصي وتقنياتها السردية للعبة المفارقة التي تجعل للحرمان سداسية، وتجعل البحر كاذباً، وتجعل ملك القلوب بلا قلب، وتحوّل جداراً من زجاجٍ إلى قوةٍ تحجر على مشاعر أبطال قصته، وتجعل الطيران ممكناً لعاشقٍ ولو كان عاشقاً منكوداً، وهي ذاتها من تجعل رجلاً تعيساً جداً محظوظاً جداً في ليلة وضحاها، وهي من تدفع بالناس على السقوط من

---

* كاتب عربي.

السماء، وهي من تسوّغ بكاء الشيطان في عالمٍ يدين بالكثير للأحلام والتجاوزات.

والمجموعة في بعض قصصها تلعب على تقنية القصة الأم التي تلد قصصاً من ذاتها، فسداسية الحرمان تتكوّن من ست قصص، وهي: المتوحش، المارد، الخصي، إكليل العرس، فتى الزهور، الثورة. كذلك قصة أكاذيب البحر تتكوّن من مجموعة قصص: أكذوبة الجزر، أكذوبة اللؤلؤ، أكذوبة النوارس، أكذوبة الجزر، أكذوبة الأمواج، أكذوبة المدّ والمرجان، أكذوبة الأصداف. تجمعها وحدة عددية، وإن كانت تقوم على فوضى التشظّي والاسترجاع والاستشراف وتداخل الحوارات الداخلية والخارجية لأجل نقل الحالة الشعورية التي يعيشها أبطال القصة.

أمّا في مجموعة " الكابوس" الصادرة عن دائرة الثقافة والإعلام في الشارقة، وكانت قد حصلت المجموعة على الجائزة الأولى في القصة القصيرة للعام ٢٠٠٥، تتناول القصص مجموعة لقطات إن جاز التعبير، فهي قصص أقرب ما تكون إلى صور فوتوغرافية عفوية في الظاهر، لكنّها متعمدّة ومدروسة تماماً عند التحديق بها، ففي اللحظة الأولى هي كثير السّخرية وعدم الاهتمام واللامبالاة بل والدعوة إلى الضحك لالتقاطها صوراً مهمّشة أو غير مفسّرة أو غير متناسقة، لكن لحظات من التدقيق بها تقودنا إلى فجيعة الحقيقة وإلى تفاصيل الكابوس، الذي يستولي على كلّ جزيئات حياتنا، ويهصر سعادتنا، ويحطّم يقيننا وسلامنا المزعوم.

فمجموعة الكابوس هي التقاط لكلّ المسكوت عنه والمصادر يفعل قوى التابوات والمقدّسات وقوى الاستلاب، وإبراز لملامح بشاعته، وتنديد بمدى قسوته التي قد تصادر حقوق الإنسان حتى بالحلم والتمنّي والتوقّع والانتظار، وتحاصره في زاوية الهزيمة حيث لا يوجد إلا الاستسلام واجترار الأحزان والانكسارات.

وهذا المسكوت عنه قد يطال كلّ مفردات الحياة وأشخاصها وقواها وأشكالها، كما أنّه قد يحاصر كلّ الأشخاص وكلّ الطبقات في كلّ الأزمان والأماكن وفق ظروفهم ومعطيات حياتهم، وتوافرهم على أسباب الحرمان أو العطاء المزعوم.

فالمجموعة لا تعد أبدًا بحلول، ولا تخجل أبدًا من التصريح بخوف أبطال قصصها، بل هي صرخة خوف حقيقية في وجه الخوف المسمّى (الكابوس) أيًّا كان شكله أو اسمه أو زمانه أو مكانه.

أمّا في مجموعة "الهروب إلى آخر الدنيا فنجد الحبّ بتجليات وجوده واختفائه والحاجة إليه هو الوحدة الموضوعية أو الثيمة الرئيسية في مجموعة قصص الهروب إلى آخر الدنيا التي يبلغ عددها اثني عشرة قصّة، والحبّ فيها يعرض عبر قصصٍ مختلفةٍ، وأحداث متباينة، وشرائح مختلفة، وأشكالٍ نادرة، فالحبّ أشكالٌ وألوانٌ كما يعتقد الكثير من النّاس والشعوب والمفكرون، لكنّه في النهاية في هذه المجموعة القصصية قوّة ثابتة للتغيير والخير والنماء والسّعادة، وهو العنصر الأساسي في أيّ تركيبة نجاحٍ أو سعادةٍ، ودونه تؤول الحياة إلى الفشل والتعاسة.

فالحبّ في هذه القصص يستولي على رصيدٍ لا يعرف نهاية من السّرد والأحداث، ويمتدّ أزماناً ساحقةً في القدم أو موغلةً في النفس الإنسانية، فيكشف العيوب، ويرسم حيرة النفس التّائقة للإنعتاق من أغلالها عبر مشاعر الحبّ، وهو بذلك يملك طاقةً متجدّدةً لا تفنى تجعله يتكرّر كلّ يوم وفي كلّ مكانٍ مشكلاً حالةً منفردة في كلّ مرّة، وتاركاً بصمته التي لا تتكرّر.

فالحبّ في هذه المجموعة تماماً كالولادة أو الموت، يتكرّر بلا نهاية، ولكنّه في كلّ مرّة حالةً خاصةً، لها محدّداتها وصفاتها واستثنائيتها، وكذلك هو في مجموعة سناء شعلان، له أشكال وبصمات وحالات حبٍّ كلٌّ لها بصمتها وخصوصيتها.

ويبدو أنّ هذه المجموعة هي استكمال موضوعيّ لمجموعة "قافلة العطش" التي كانت قد صدرت للكاتبة في الأردن بدعم من أمانة عمّان الكبرى في مطلع عام ٢٠٠٦؛ إذ إنّ كلاهما تعرضان أنماطاً وأشكالاً للحبّ.

والجدير بالذكر أنّ الحبّ في هذه القصص له قوة سحريّة قادرة على أن تجعل القلوبَ تخفق، والدّماء تسري في الأوصال الميتة، والنّفوس تنتشي بالسعادة، والهمم الخاملة تستيقظ، والأنفس الشحيحة تجود، فهذه المجموعة تعدنا بالسّعادة بشرط أن نملك قوّة الحبّ، وأن نخلص لها، وأن نرعاها، وأن نتولاها بالنّماء والزيادة، وهي تفتح تجاربنا على كثير من الأسئلة الانسانية الشائكة التي تطرح نفسها بقوةٍ على مشهدنا الفكري والإنساني، مثل: الموت، والحياة، والخلود، والسعادة، والإخفاق، والعطاء.

سناء الشعلان في هذه المجموعة تطرح الحبّ بديلاً لكلّ تجارب الإخفاق التي تكبّدتها البشرية في التّواصل والسّعادة والتعايش والتفاهم والانسجام.

وهذه المجموعة تحيلنا إلى سابقتها "قافلة العطش" التي تعرض بجرأة تنميطات وأشكال للحبّ، الذي يتجلّى في ثنائيات جدلية: كالوصل والحرمان، واللقاء والفراق، والتقارب والتباعد، والرضا والغضب، الحزن والسعادة، ويستولي في هذه المجموعات على حيز كبير من المفارقات والتجاوزات الواقعية. فقصص المجموعة تدين بالكثير لاستيلاد مفردات التراث والفنتازيا والخرافات والأساطير. فنجد تراث الوأد حاضراً في القصة، كذلك خرافات الكنوز الموقوفة لرصد خرافي، وفنتازيا مشاركة الجمادات في الأحداث، فنجد القراءة واللعبة البلاستيكية والأرواح الراحلة عن أجساد أصحابها والقطط البيتية الأليفة والجنّيات تعشق، وتكون لها تجربتها الخاصة مع الحبّ، الذي يقدّم في هذه المجموعة على أنّه بديلٌ موضوعي للسعادة والهناء والسلام.

والقصص تجنح إلى طرح الحزن والفراق والهزيمة والفشل قرينًا شبه دائم للحبّ، وكأنّه تجسيد للواقع الحياتي المهزوم والمسحوق الذي يعيشه

أبطال القصص، وتبقى القصص مفتوحة على التأويل والتجير والتفسير، فهل الحبّ هو علاقة خاصة لها محدّداتها الخاصة؟ أم هو صورة اجتماعية من صور المجتمع بكلّ ما في مشهده الإنساني من أحلام وأماني وتناقضات وأحزان وانكسارات؟ أم هو بحث عن صيغة جديدة للبحث عن الفردوس المفقود في هذه الحياة؟

أمّا مجموعة "مذكرات رضيعة" فهي تحيلنا إلى عالم قصصي مختلف، فهذه المجموعة القصصية كما تقول كاتبتها سناء شعلان في الصفحة الثالثة منها إنّها كُتبتْ بالدّم، وهي مجموعة قصصية تسجيلية لأحداث حقيقية تروي معاناة بعض ضحايا تفجيرات العاصمة الأردنية في ٩/١١/٢٠٠٥م، حيث فجّر أكثر من إرهابي أنفسهم في ثلاثة فنادق أردنية كبيرة، كان في إحداها عرس تحوّل إلى مذبحة شنيعة، سقط فيها الكثير من الضحايا.

والمجموعة تحتوي على ٢٣ قصة قصيرة، تروي أحداثاً حقيقية، وتُسرد القصص بالأسماء الحقيقية لضحاياها، كما أنّها تُسرد بتقنيات سردية متعدّدة، تغطي مساحات زمنية كبيرة، تتجاوز ليلة الانفجارات المشؤومة. فالقصص تُروى أحياناً بسرد لاحق او سابق أو متوازي مع الحدث، كما أنّ أصوات الرواة تتعدّد في المجموعة، فهناك الرواي العليم في بعض القصص، وهناك الراوي المشارك في الحدث في قصص أخرى، وفي أحيان أخرى هناك الراوي الشاهد أو البطل.

والقصص تستثمر مساحات فنتازية وتخييلية كبيرة؛ لتسلّط الضوء في النهاية على عظم معاناة الضحايا، وتصوّر هول الفجيعة، وبشاعة الجريمة. وهي في النهاية تخلص إلى قيمة إنسانية جمالية، تتلخّص في إعلاء قيمة الحياة مقابل التنديد بالموت والاستهتار بحياة الإنسان لاسيما المدنيين المسالمين منهم.

فهذه المجموعة القصصية تصلح أن تُعدّ رواية بفصول متعدّدة، لحمتها الأساسية هي التفجيرات في عمان عشية يوم ٢٠٠٥/١١/٩م، ومحورها الرئيس هو رصد المعاناة والموت والفجيعة، فالقصص جميعاً ذات وحدة موضوعية واحدة، فهي تبدأ بالفرح المذبوح في ليلة زفاف العروسين الأردنيين أشرف ونادية، اللذين لم يتمّ زفافهما في تلك الليلة المشؤومة بل مزّقهما الحزن على ضحايا العرس أمواتاً وجرحى ومروّعين من العائلة والأقارب والأصدقاء، انتهاءً بزفاف هبة غزالة وشكري عازر اللذين تحدّيا الموت والإرهاب، وأقاما زفافهما متحديان الألم والحزن في إحدى قاعات الفنادق المغدورة في أربعاء التفجيرات.

ولمّا كان الإرهاب الغاشم لا يعرف وطناً أو رحمة، ولا يميّز بين صغير أو كبير، أو بين ضيف أو مواطن أو مغتربٍ، فقد كان الضحايا من جنسيات شتّى، فهناك العروسان والأهل الأردنيون، وهناك الفنان العالمي المبدع ذو الأصول السوريّة، وهناك التاجر الفلسطيني الكادح، وهناك الطالب والطالبة البحرينيان اللذان جاءا في رحلة نأي طويلة عن الأهل والوطن في سبيل تحصيل العلم، وهناك السائح القطري الذي جاء ليقتنص لحظات الراحة بعد شهور من العمل والجدّ، وهناك المقاتل الفلسطيني ذو التاريخ الكفاحي الطويل، وهناك الشقيق العراقي الذي هرب من بلاده حيث الموت وحروب العصابات ليجد الإرهاب في انتظاره.

فالمجموعة ذات البعد التسجيلي تمتدّ على مساحات شعورية إنسانية كبيرة ترصد أحزان ضحايا أُغتيلوا ببشاعةٍ دون ذنبٍ سوى أنّهم كانوا يبحثون عن لحظة سعادة واستجمام، ولذلك فالقصص تقترب من أدقّ تفاصيل حياة الضحايا، وترصد جزيئات حياتهم اليومية، وتسجّل أحلامهم وأمنياتهم التي ذرّاها الإرهاب رماداً، وأطعمها للنسيان، وهي بذلك تدين بلا ريبٍ الإرهاب شرّ إدانةٍ، فلا مسوّغ في الدنيا لهدر حياة إنسانٍ بريءٍ، أو ترويع آمن.

في حين أنّ مجموعة "ناسك الصومعة" هي مغامرة تجريبية جريئة لسناء شعلان في المزاوجة بين القصة القصيرة والقصة القصيرة جداً، ليس في مجموعة قصصية واحدة وحسب، بل في القصة الواحدة، لاسيما أنّ المجموعة تتّسم بسمة القصة الأم التي تلد قصصاً ضمن وحدة موضوعية واضحة.

والقصص المتوالدة في هذه المجموعة تكتسب شرعيتها وحدثها المحور أو فكرتها المحرّك للأحداث من أزمتها المشتركة مع القصة الأم، ويصل عدد القصص المتوالدة من القصة الأم في بعض الأحيان في المجموعة إلى ٢٨ قصة قصيرة، كما أنّ هذه القصص تمتدّ من بضعة سطور إلى بضعة صفحات.

ولعلّ القلق والارتباك والشكّ والسخرية وشجب التداعي والسقوط بأنواعه هي الثيمات الرئيسة في هذه القصص التي تغزو المتلقّي بهواجسها بعد أن تقدّم نفسها له بلغة رشيقة أنيقة، تحتفي بالكلمة كما تحتفي بالألم والصراع والقلق الذي يسكنها، وتحاول أن تدّعي حياديتها، لكنّها تسقط بسهولة وبعد سبق إصرارٍ في فخّ الرّفض والتنديد، وهي في سبيل ذلك تتستّر طويلاً وراء الفنتازيا والمخيال الشعبي والتاريخ المفترض أو المتخيّل أو الفكاهة السّوداء أو السّرد الغرائبي والعجائبي أو خلف المفارقات المضحكة المبكية عبر ١٥ قصة قصيرة أو قصة قصيرة جداً.

أمّا مجموعة " مقامات الاحتراق"، فتحمل الكثير من عذابات الإنسان وانكساراته واستلاباته، وتهاجم أصقاعًا ومساحات كبيرة من صراعات الإنسان مع ذاته ومع مجتمعه ومع ظروفه ومع قائمة الحرمان والقيود والمحرمات التي تكاد لا تنتهي، وذلك في خضمّ عجلة الحياة اليومية، وفي تزاحم تفاصيلها اليومية قد يسحق الإنسان، ويجبر على التخلي عن أجزاء من إنسانيته لصالح القدرة على أن يبقى في مجتمع كاد يكون ماردًا قاسيًا يقسم كلّ من يعارضه.

والمجموعة تربط اسمها بالمقامات، لتحيلنا إلى فن قصصي قديم بمحاولة لخداعنا، وإيهامنا بأنّ ما سنقرأ في المجموعة هو مقامات مصنوعة

هدفها الإبهاج والتعليم والتندر، لا وضع الألم في قالب فني مشهور، ولكن سرعان ما ينكسر توقعنا، عندما نجد قصص مقامات تبتعد عن الشكل التقليدي للمقامة، وتصبُّ لفنها في خدمة فكرتها وقضيتها، وهي الاحتراق والألم أمام متناقضات لا تورث إلا تجربة المعاناة.

وتلعب المجموعة على مزاوجة القصة القصيرة مع القصة القصيرة جداً مع القصص المتوالدة التي تحمل داخلها قصصًا ذات لحمة موضوعية معها. وهي تستحضر أجواءً فنتازية وتراثية، فتعود إلى الماضي، وتستحضر بعض شخصيات التراث، وتعاين الحاضر، وتتمثّل بعض أبرز أوضاعه، ثم تقفز إلى المستقبل بل وإلى ما وراء المستقبل، فتستحضر السماء والجنة والنار والممالك المزعومة، والسلاطين المجهولين، وتكثف الهزيمة والحروب في مواقف وأحزان وشخصيات منكسرة.

ويبقى القول إنّ عالم سناء الشعلان القصصي يشكل علامة في القصة العربية الحداثية، وهو يحتاج لأدوات نقدية كثيرة لتفكيكه وفهمه، في ضوء موهبة استثنائية تطالعنا بها سناء الشعلان في كلّ ما تكتب.

....................❖❖❖❖❖ ....

العوالم القصصية عند سناء الشعلان
(الانفصال والاتصال)

بقلم: محمد معتصم *

في مجموعتها "**أرض الحكايا**" تعمل القاصة **سناء كامل الشعلان** على فكرة العودة إلى "**الحكاية**" على اعتبار أنها خطاب سرد ووصف، يتميز بشخصياته وبفضائه وأفعاله التي تكون غالبا فوق طبيعية، لكنه يقدم قيمة تعليمية أو إخبارية وتربوية. و**سناء الشعلان** تعمل على فكرة إعادة الاعتبار "**للحكاية**" وقيمتها الاجتماعية والتربوية والنفسية، وكذلك إبراز أهمية الحكاية في تشكيل وبناء كل خطاب سردي (قصصي).

"**الحكاية/ Le conte**" خطاب سردي ووصفي شفهي غالبا وكتابي مُحْدَثٍ، يقوم بوظائف متعددة تربويَّةٍ واجتماعيةٍ ونفسيةٍ، لكن ما يميزها حقيقة هو فضاؤها التخييلي الذي ينهض على أعمدة وأسس مهمة كالشخصيات فوق الطبيعية التي تؤدي أدوارا و"وظائف سردية" لا تخضع لمنطق العلة والسبب، وتخترق مفهوم الحقيقة الواقعية والتراتبية الزمان، وتكون فجائية وتقبل فقط ب"التَّصْدِيقِ القَبْلِيِّ" للقارئ و"المستمع".

تستدعي **سناء الشعلان** في مجموعتها القصصية "**أرض الحكايا**" هذه الحكايات لكن انطلاقا من منظور "**الباروديا**" أو "**المحاكاة الساخرة**" التي تستحضر الفضاء العام للحكاية لكن اعتمادا على خلخلة مكوناتها، وتحويلها من خطاب سردي ووصفي "**قائم الذات**" إلى "**مادة لكتابة**" القصة القصيرة، وهي نوع أدبي مختلف عن الحكاية في كثير من المقومات، خاصة على مستوى الأبعاد الجمالية والفنية والوظائف الاجتماعية.

---

* ناقد أدبي، سلا، المغرب.

يقوم العنوان "**أرض الحكايا**" بدور "**الإيهام**" لأن المجموعة تتضمن "**قصصا قصيرة**" لا "**حكايات**" بالمعنى المتعارف عليه نقديا وحددنا أهم ملامحه أعلاه. إن قصص المجموعة تحكمها رؤية سرية واحدة غالبا، وتعمل على موضوعات اجتماعية ونفسية وعاطفية واحدة، وتستحضر شخصيات متخيلة واقعية لكنها مميزة بصفات ظاهرة أو باطنية تجعل منها حالة مختلفة أو ظاهرة مثيرة ولافتة للانتباه أو مستدرة للعاطفة، أما الزمان فليس زمنا غابرا وموغلا في الماضي البعيد كما في الحكايات الشعبية والعجيبة، والمكان مألوف وعادي ليس فيه غرابة أمكنة الحكاية، وكذلك بالنسبة للغة السردية التي تتدفق بسلاسة، وتطابق تسلسل الأفعال والأحداث في ترابط متماسك، وفي تنامي حدثي متصاعد نحو الحل / النهاية.

فهل سنقرأ النصوص السردية في "**أرض الحكايا**" على اعتبار أنها "حكايات" مكتوبة أم "قصصا قصيرة"؟

النصوص السردية في المجموعة "قصصٌ قصيرة" ولا تخضع لمنطق الحكاية الشعبية والعجيبة، باستثناء حضور طفيف لعوالم الحكاية العجيبة في بعض النصوص السردية مثل قصة "**المتوحش**" و"**المارد**" من (سداسية الحرمان)، وقصة "**رجل محظوظ جدا!!!**" وهي تستدعي شخصيات فوق طبيعية وأفعالا خارقة.

تضم مجموعة "**أرض الحكايا**" ست عشرة قصة قصيرة تمتاز بالطول وهو ما يستنتج منه ملمح مهم في الكتابة القصصية لدى **سناء الشعلان**: التنامي السردي المتواتر وترابط وتماسك المتواليات السردية، ويدل ذلك على أن **سناء الشعلان** تستدعي "الحكاية"، أي القلعة الأخيرة للكتابة السردية "**المرجعية**" في وجه الاكتساح الذي تشهده الكتابة "**التجريبية**" التي قوضت كل "**أركان القصة**" من شخصيات وأحداث ونمط كتابة، وحبكة، إلا أن الحكاية بَقِيَتِ القلعةَ الحصينَةَ التي لم تدمرها الكتابة التجريبية بالرغم من

التنويع على ظاهر الكتابة بالتقسيم **المشهدي** كما قامت به القاصة سناء الشعلان في "**سداسية الحرمان**" و"**أكاذيب البحر**".

يرصد السارد المحايد (غالبا) في قصص سناء الشعلان **حالات الانفصال**، سواء أكان انفصالا **عاطفيا** حين تجد شخصية الرجل نفسها بعيدة عن شخصية المرأة لأسباب عديدة أو كان انفصالا **في المكان** (**في الحيز المكاني**) كما في قصة "**الجدار الزجاجي**" حيث يُبْعَدُ الابن عن أمه بالطلاق وعن أخته بالتهام النار لجسدها الضئيل، وَيُبْعَدُ عن إخوته غير الأشقاء بحقد وبقسوة زوجة الأب. تحيل حالات الانفصال على أبعاد اجتماعية ونفسية وعاطفية يعاني منها الإنسان في العصر الحالي، لكنها أيضا ركن أساس في "**الحكايات**" الشعبية والعجيبة وفي كل النصوص السردية، خاصة النصوص السردية المطولة كـ"**الروايات**" وفي السرد في "**الأفلام السينمائية**"، حيث يكون **تَنَاوُبُ** علاقات "**الاتصال**" وعلاقات "**الانفصال**" بين الشخصيات القصصية شرطا من شروط تقدم السرد وتناميه، وداعيا للتشويق وشد اهتمام المتلقي (القارئ والمستمع).

في قصة "**سداسية الحرمان**" تقدم السارد بحياد ست حالات من الانفصال ومن عدم القدرة على تحقيق الرغبة والهدف، سواء أكان العائق ذاتيا أو خارجيا، ويرسم السارد آثار الحرمان على الشخصية، وهي غالبا شخصية ذات صفات مميزة لكن سلبية غالبا كما سأبين، وتنتمي لفئة اجتماعية بسيطة أو معدمة. تقوم "**الفصول**" الستة، كما يدل على ذلك العنوان، على رسم نمط سردي خاص وروابط متشابكة ثلاثية بين **الذات** و**الموضوع** و**المعيق**. ويقوم "**المعيق**" في هذه العلاقة السردية بدور مهم في تشكيل فضاء "**الحرمان**" الذي تعمل القاصة سناء الشعلان على إبراز آثاره على الشخصية القصصية، ويمكننا وضع الجدول التوضيحي على الصورة الآتية:

القصة	سداسية الحرمان					
الفصول	المتوحش	المارد	الخصي	إكليل	فتى الزهور	الثورة

			العرس			
الذات	المتوحش	المارد	الخصيّ	شوشو (شأس)	فتى الزهور	هيَ
الموضوع	المرأة الإنسية	الإنسية الجميلة	الجارية	العرائس	مانحة الزهور	الثورة
المعيق	الصيادون	الفتى العنيد	السلطان	العِنّة	الفقروالحاجة	الأصدقاء
الحرمان من	الأنيس/الجنس	الحب/العاطفة	الحب والجنس	الجنس	الحب/الأنيس	الصداقة

تنبني هذه القصة على الانفصال بعد الاتصال الذي يكون فجائيا ويكون سببا من أسباب التعرف على الذات، فالفتى المتوحش في الأدغال، على غرار حي بن يقظان، وروبانسون كروزو، وطرزان، وماوكلي (رسوم متحركة)... يعيش هانئا في جهله بذاته، غير قادر على معرفة حقيقته ولا مدرك لمشاعره وعواطفه التي تكلست بفعل الوحدة والغربة يفاجأ بتغيرات داخلية ويجد نفسه وجها لوجه مع أسئلة جديدة حول هويته وكينونته وحقيقته عندما يعثر على المرأة الآدمية (الحيوان الغريب) كما جاء في النص: "... وتابع مصدر الرائحة، وسرعان ما وجد عدوه، كان حيوانا كما توقع، لكنه حيوان لم يره من قبل، له نفس قامته وطوله، شعره أطول، وأعضاؤه أدق، وله بروز غريب في الصدر، لعله مصاب بمرض ما، دعا الحيوان الجديد بصراخه ونظراته المتحدية إلى صراع حتى الموت، وتحفز لذلك مستفزا من رائحته الغريبة.

لكن الحيوان الغريب لم يستجب، وضحك مليا، ووجد نفسه مدفوعا بفضول غريب إلى تحسسه لا سيما تلك الكرتين المتكورتين عند الصدر، وجد في نفسه لذة غريبة إثر هذا التحسس الذي كرره مرة أخرى، وشعر بأن عنده رغبة لا يعرف معناها، ولا يدري كيف وقعت في نفسه، وكيف السبيل إلى التخلص منها، وانقض على الحيوان ينوي أن يعضه ليتخلص من رغبته الغريبة، لكنه اكتفى بلمسه بشفتيه ولعقهما بشهوة غريبة" ص (١٤-١٥)

يكشف المجتزأ على انفصال أول جوهري ويخص الهوية والكينونة، فالفتى المتوحش الذي عاش في طمأنينة (حالة البداية) وتناغم مع الطبيعة من حوله، يصطدم بحادث جديد ومختلف (عنصر مشوش) تمثل في العثور على المرأة (الحيوان الغريب) ويكتشف لأول مرة أنه غريب وأن غربته تتبدى في مرآة المرأة التي تشبهه في القامة والطول وإن اختلفت عنه في الرائحة ودقة القسمات، وحين يدعوها إلى العراك كما هو قانون الغابة والسيطرة وإثبات الذات لم تستجب، وهذا عنصر آخر مُحَيِّرٌ يزيد من صدمت الفتى المتوحش، وعندما سيختار ما تمليه عليه الغابة كحل (حالة النهاية/ الحل) يصطدم برغبته العميقة ويكتشف شيئا جديدا غريبا مفزعا هو (الشهوة الجنسية/الجسدية) تجاه (العدو).

يحمل هذا المجتزأ في عمقه تصورا عن (المعرفة) و(مراتبها)، وهو السؤال الجوهري في رسالة "حي بن يقظان" الذي يمكن وضعه بالصورة المبسطة التالية: هل يمكن معرفة الله (حقيقة وجوده) دون الحاجة إلى الكتب السماوية والأنبياء والرسل؟ لذلك تندرج هذه القصة (الرسالة السردية) ضمن الكتب الفلسفية أو ما يسميه (جون بيير فاي) بـ"العقلانية السردية" في كتابه "العقل السردي" ويدرس فيه كيفية تشكل المعرفة الفلسفية لدى عدد من الفلاسفة الذين صاغوا معارفهم ضمن "قصص" أو "شذرات" أو "سرود" مثل أفلاطون وهيجل ونيتشه وهايدجر...

والمعرفة في حي بن يقظان وفي فصل (المتوحش) تتفق حول شيء مهم ومبدئي، هو أن المعرفة الأولى تكون حسية، أي أنها تعتمد على الماديات (الحسيات) وعلى الحواس الخمس قبل أن تتطور وتصبح مجردة وتعتمد على الكتابة والتخييل والتأويل الذاتي التي تطرح حسب (فاي) قضيتين جديدتين هما: حضور الذات وحقيقة الحقيقة (كنهها). فالفتى المتوحش سيكتشف ميله النوعي ورغبته الجنسية عند اللحظة التي ينوي فيها "**افتراس**" الحيوان العدو

المختلف والغريب. هذه معرفة أخرى بجانب غامض من ذات وحقيقة المتوحش يتم التعرف عليها بالحواس الأولية.

قد يبدو هذا التحليل أكبر من القصة كما تعارف عليها الناس في الآداب المعاصرة، لكنه ليس غريبا على التأثير المتبادل بين القصة المعاصرة وما تستدعيه من نصوص موروثة. لقد اعتاد القراء على أن الحكاية لا تتعدى كونها خطاب سرد ووصف شفهي للتفيه والترويح على النفس وتسلية الذات، وأن القصة القصيرة خطاب سرد ووصف ذو أبعاد اجتماعية وواقعية أو خيالية ولغوية (علامة لغوية) إلا أن القصة وأي خطاب سردي آخر وأية وسيلة للتعبير الفني والجمالي (شعر ومسرحية ونقد) تحمل في ذاتها رسالة فكرية وموقفا من الذات ومن العالم، ويكفي فقط صياغة القصة إلى أسئلة جوهرية وعميقة.

المجتزأ موضوع التحليل يختزل فكرةَ الانفصال والحرمان المعبر عنهما في "**سداسية الحرمان**" وتتأرجح بين الحرمان من:

- الجنس.
- عاطفة الحب.
- الصداقة.

تنقسم قصص مجموعة "**أرض الحكايا**" إلى قسمين كبيرين هما: قصص الحرمان و(الانفصال والعزلة والإبعاد) وقصص الاتصال و(الإشباع المعرفي والعاطفي). يعتمد القسم الأول على ثلاث شخصيات رئيسة (الذات والموضوع والمعيق) بينما القسم الثاني يقوم على أربع شخصيات رئيسة (الذات والموضوع والمعيق ثم المساعد)، وهي أقل عددا من قصص القسم الأول، ويوضحها الجدول الآتي:

القصة	الذات	الموضوع	المعيق	المساعد	نوع الاتصال
ملك القلوب	ملك القلوب	الحب/ بهجة	الساحر الأعظم	المرض	عاطفي
الطيران على ارتفاع ١٠٠٠ دقة قلب	هي (نور)	الطيران	الإعاقة والعجز	هو	مأساوي
صديقي العزيز	هي	المواساة	الحب الفاشل	الصديق العزيز	عاطفي
دقة النور	الرجل المترف	هي/ دقة النور	العناد	السفر/الانتظار	عاطفي
الصورة	المهندس	فتاة الأحلام	الزوج/الطبيب	القتل	مأساوي

يلاحظ من خلال الجدول أن "**المساعد**" قد لا يكون شخصية قصصية متخيلة مثل (الصديق العزيز والرجل المعاق/هو)، بل المساعد قد يكون فعلا إراديا أو غير إرادي وقد يكون إحساسا داخليا أو شيئا وهو ما يتعارف عليه في الاصطلاح ب "**القوى الفاعلة**" لتختلف عن "**الشخصية القصصية**" بأبعادها وصفاتها وأفعالها ووظائفها السردية، ويلاحظ عنه كذلك ثنائية الاتصال بين القطبين المولدين لحركية السرد وتناميه، وهما الاتصال العاطفي والاتصال المأساوي. أقصد بالاتصال العاطفي تحقق عاطفة الحب بالتقاء المحب والمحبوب في توافق وبعد تجاذب وانفصال، بما تستوجبه الحالة العاطفية ووضعية المحبين، أما الاتصال المأساوي فأخذته من الحدث الختامي (الحل/النهاية). في قصة "**الطيران على ارتفاع ١٠٠٠ دقة قلب**" تلتقي طوعا رغبة "نور" مع رغبة "هو" الرجل الذي أثار مخيلتها وحلمت به رغم فاصل الصمت والحيز المكاني ثم الإعاقة والعجز الجسدي، ستلتقي رغبتهما في التحليق والطيران بعيدا عن حالتهما الجسدية، بأن يلقيا بجسديهما في الفراغ. نهاية غير متوقعة، لكنها صرخة ضد العجز وضد الأحلام المجهضة، فكلا الطرفين (الذات وموضوعها) وجدا نفسيهما عاجزين عن المشي بعد حادثين مأساويين.

في قصة "**صورة**"، وهي قصة مثيرة كذلك، يسقط المهندس ضحية أحلامه/ فتاة أحلامه التي تتجلى له في صورة زوجة صديقه طبيب الأسنان، فيتحين فرصة غياب الزوج ليبوح للزوجة: "ها قد جئت... أنا أحبك...هل تأتين معي؟"

-"مجنون" !!!

-"ولكنني أحبك..."

-"ابتعد عني، لا بد أنك مجنون" ص (١٤١)

لقد وجد لفتاة التي حلم بها زمنا طويلا مجسدة في زوجة الطبيب، لكنه لم يصدق أنها رفضته وطردته، صدمته قوية جدا، فالاتصال تحول فجأة إلى انفصال مجددا، ما العمل؟ لقد اختطفها وقتلها دون شعور، دون إرادة واعية، واستفاق على صوت الضابط بحزم: "أنتَ متهم بالخطف والاغتصاب والقتل..." ص (١٤٣)

هاتان القصتان تقترحان على التحليل النفسي ظاهرتين وقضيتين متصلتين في جوهرهما بالحرمان وآثاره على سلوك الشخصية (الشخص في الواقع)، أما القصص الأخرى فإنها تتحدث عن نهاية سعيدة يرجوها كل قارئ بعد عناء الانفصال والانتظار.

توظف القاصة **سناء كامل الشعلان** مستويات عديدة من المحكي، مثل:

- المحكي المتواتر (المحكي المتنامي والترابط).
- المحكي الباطني المسترسل (المونولوج).
- المحكي المتاع الحلمي (من الحلم).
- المحكي العجائبي في قصة "رجل محظوظ جدا!!!" ص (١٠٩+)

تتنوع مستويات المحكي في "**أرض الحكايا**"، وتستدعي القاصة **سناء الشعلان** بصورة "**الباروديا**" المحكي التقليدي في "**الحكاية**" الشفهية والمكتوبة دون أن

تتخلى عن طريقة وتقنية كتابة "**القصة القصيرة**"، كما أن في المجموعة القصصية ظاهرة لافتة للانتباه وتتمثل في اعتماد القاصة على **شخصيات تعاني من العجز والإعاقة الجسدية (العرج والصمم)**، وأعتقد أن اعتماد مثل هذه الظواهر يعتمد على إثارة "**الشفقة**" ومحاولة إشراك المتلقي (القارئ) في بناء النص وتأويل المعنى، لكن القصة الاجتماعية والمؤثرة بالفعل في المجموعة فهي قصة "**الجدار الزجاجي**" حيث توظف القاصة كل إمكاناتها ومهاراتها الشخصية لكتابة نص مسترسل متواتر ومؤثر جدا، يحكي السارد مأساة "شاهر" وأخته "عيشة" بعد طلاق أمهما وتسلط زوجة الأب وإمعانها في القسوة عليهما وتعميق إحساسهما ب "**الحرمان**" والدفع بإنسانيتهما نحو الأدنى؛ أي محو مشاعرهما بسجن الطفل "شاهر" يوميا في الفضاء الضيق لشباك النافذة: "كان يسمح له فقط في الليل بمغادرة حبسه الانفرادي الزجاجي ما بين قضبان النافذة وزجاجها، ليندس في فراشه البالي إلى جانب عيشة التي بدأت تكتسي بجلد خشن كما جلد وزغة من كثرة العمل والشقاء، كانت تتكور بذل إلى جانبه، فيضم صباها المسكوب بدمعة رجل لا طفل، ويعدها بالخلاص، ولكن الخلاص لم يأت، فقد كان يفصله عنه كل جدران الدنيا، ولا سيما الباب الزجاجي الذي يفصل غرفته عن غرفة نوم أبيه وزوجته..." ص (٦٤-٦٥)

تكتب **سناء الشعلان** قصصها بتأنٍ وتمنح الفرصة للشخصية حتى تكتمل ظاهريا وتتشكل حالتها النفسية وتتوافق مع الوضعية الاجتماعية التي تختارها لها. قصص سناء الشعلان مركبة من مستويات من المحكي، ومن أبعاد متنوعة اجتماعية ونفسية وتربوية ومن أبعاد جمالية وفنية، وهي إضافة على السرد القصصي في الأردن.

الهوامش:

الشعلان، سناء: أرض الحكايا. مجموعة قصصية. منشورات نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي. دون تاريخ نشر.

Faye, Jean Pierre : La raison narrative. Editions Balland. Paris. 1990

.....................❖❖❖❖❖ ....

الفزّاعة" لسناء الشعلان

بقلم: ياسر عطية *

الإحاطة بما ينشر من القصص ليس بالأمر السّهل، بيد أنّ حالتي التربّص والترقّب لمجسات القارئ كفيلتان باقتناص"النموذج" المطلوب ذلك الوعي الذي يتوفّر على عناصر الجمال والإبداع المشروطة على النّص، مثل قصّة الأديبة الأردنية د. سناء الشعلان" الفزّاعة"(١) التي كتبت بعناية ودراية تضعانها في مصاف القراءات المهمة والممتعة. ومن أبوابها السّهلة الولوج في موضوعة "أنسنة" الأشياء المحايثة للإنسان والنفخ فيها من روحه وعواطفه، بغية استثمارها والإفادة من وجودها المتراكم والملازم لوجود الإنسان، وإشراكها في مشاغله ومشكلاته والبحث عن الحلول والمعالجات الناجعة لها.

إنّ الرجل الذي صنعته المرأة "صنعته بيديها الناعمتين منذ أشهر طويلة، وقد قام بعمله على أتمّ وجه يرجى، أولاً؛ لأنّه فزّاعة، وثانياً؛ لأنّه يحبّها"(٢). صنعته واتخذت منه "فزاعة" وبقلب قشّي، ولم تصنع امرأة، وكانت تركن إليه، وتجعل"الحياة تدبّ في أوصاله الخائرة وفي قلبه الميت فتحيه، وتهبه وجيباً لا ينضب" (٣)

لقد تعاطفت المرأة مع رجلها الفزّاعة كثيراً حيث لم يرق لها ثوبه القديم، فصنعت له ثوباً جديداً يليق به، فشعر "بسعادة عظمى، وهو يغرق في كساء يحمل رائحة جسدها"(٤)وقبل هذا وذاك كان صوتها أوّل من حرّك الحياة في ذاته.

تبدو العبارات المارة وكأنّها فواتير ديون ومستحقات للمرأة على ذلك "الكائن" قبل أن يصير رجلاً على يديها، يحبّ ويحرص على المرأة مثلما يراقب

---

* كاتب عربي.

مزرعتها، ويسهر على حمايتها، وهنا تقترب من باب أخرى من أبواب النّص، ومفتاحاً آخر، وهو الرجل الحقيقي في القصة "ذلك الوسيم الذي أقلّته دراجة هوائية قبل دقائق، كان يحمل باقة من الفلّ البلدي، قبّلها، وطوّق خصرها بيديه" (٥). لكن ما لم يستطع أن يفهمه الأوّل هو التغيير الذي حدث بعد ذلك، فقد تعالى صراخهما.

من الذي ارتكب الخطأ أولاً؟ أو من ظلم منهما الآخر؟ الرجل الحقيقي أم حبيبته؟ إنّ وجود الرّجل الأوّل "الفزّاعة" قد يوحي بحذرٍ المرأة التاريخي وخشيتها من خيانة الرجل الواحد، فاحتاطت لنفسها بثانٍ صنعته بيديها، وكأنّها ارتبطت به مؤقتاً، وإن لم يكن إنساناً حيّاً مثلها.

هذه المقاربة-ربما- تضع النّص ضمن قائمة ما يسمّى بـ "الأدب النسوي" وفي القصة ما يذكّرنا بقصة كتبتها- على ما أظنّ- إيناس بدران، فعمدت فيها إلى أنسنة الذّئب الذي قدم إلى نافذة بيتها في الساعات الأولى من الصّباح، واتخذت منه محوراً مهماً لتدور عليه قصتها، فأصابت نجاحاً، وأبدعت ومذاقه لدى القارئ.

ومن دون حاجة إلى أن نسقط على النّص"الفزّاعة" سيلاً من النّظريات ذوات الإيّه، كالبنيوية والتفكيكية، جاءت القصة على قصرها وكثافتها كبيرة بضوئها وامتداداتها الفنية الباهرة، لدرجة بدا عنوانها صغيراً ينوء بثقلها، بالرّغم من كونه محوراً سردياً اشتغلت عليه الكاتبة ونجحت في توظيفه لإنجاز نصٍ من طرازٍ ممتعٍ جداً.

الهوامش:

١- سناء شعلان: قافلة العطش، ط١، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع بدعم من أمانة عمان الكبرى، عمان، الأردن، ٢٠٠٦، ص٢٥-٣١

٢-نفسه: ص٢٥

٣-نفسه: ص٢٦

٤-نفسه: ص٢٧.

٥-نفسه: ص٢٩.

.....................❖❖❖❖❖ ....

القصص الغرائبي في "أرض الحكايا"

بقلم: شاكر مجيد سيفو *

من جماليات اشتغال القص وحضرياته في أرض السرد وحقل الحكاية، تنوع أساليب الإبداع في الكتابة النصية، وحذاقة الشخصية الإبداعية، التي تشتغل في هذا المضمار على التخيل والحلم والاستذكار والتجربة وتراسل الأجناس الأدبية والفنية.... يحرص القاص أو السارد على التقاط البؤر الحكائية من المناطق المجهولة والخفية واللامرئية، بانفتاحه على الرؤى الغرائبية والسحرية والأسطورية وحتى مناطق الخرافة في أنساقها الحكائية العميقة، وتشتغل هنا وظيفة الإدراك الحسي والجمالي مقابل وظيفة التخيل -حسب أرسطو - في المزيد من النفاذ إلى الأعماق والثراء والإثراء للداخل النصي الذي تتحاور من منحنياته أقطاب عديدة من السلوك الشخصي للشخصيات والسلوك المرئي والبصري في محيط الذاكرة المكانية، هذه الأقطاب التي تتجاذب وتتنافر في حركاتها بفعل الرؤية والرؤيا الحلم هي التي تتمشهد وتتحول بقوة الخيال الشخصي إلى فعالية حواس تؤسس للمشهد الحكائي بنيته الضاجة بأفعال الحياة.

أسوق هذه المقدمة للدخول إلى عوالم حكايا - أرض الحكايا - كتاب القاصة د. سناء الشعلان، يتلمس القارئ الحافات الحادة للنص الحكائي ابتداءا من بنية العنونة الموسومة قصديا - أرض الحكايا - إلى منظوماتها القصصية للنصوص التي تنتقل من القوى الكامنة للنفس المثيرة بأحلامها ومقاصدها ورغباتها إلى مد جسورها الخفية مع العالم، وللذات الكاتبة التي تقدم نصها الحكائي في جمالية التراكم الفني والمعرفي للطبيعة البشرية لكل شخصية من

* شاعر وكاتب من العراق.

شخوص الحكاية، تستهل القاصة سناء شعلان مجموعتها بالتصدير الموسوم - إهداء مسروق - تنبئ دلالة الإهداء عن اشتغال ذكي لذاكرة الحكي، فهي تصرح بالموشور الوقائعي "إلى سليل الأساطير والعمامات السوداء الذي سافر ولم يعد بعد أن كتب على عجل على بوابة صحرائها: "كانت مدينة القحط طيلة سنوات ثلاث مدينة لا تطاق، كنت أتمنى الخلاص منها.....الخ". ترشح عن قيمة الإهداء محتوى الوثيقة بالإشارة إلى الفعل " كتبَ" الذي تتماهى معه أفعال القص حكي بدلالة أن النص يبدأ من منطقة مُتأرَّخة في الوجود، حيث الأفعال تأخذ مسارها في حركتها مع الأشياء التي تتحرك في مستوى من تأويل الوجود أو لفهم الوجود حسب ـ هايدجر ـ. القاصة سناء شعلان تعمل على تدوين الواقعة خارج نمطية الحياة، فهي حريصة في تناولها لموضوعاتها وعوالم شخصوصها، كما ترى من فهومات وآليات اشتغالاتها في كتابها التنظيري الجاد الموسوم: "السرد الغرائبي والعجائبي" يلتفت القارئ هنا إلى سؤال الإبداع في تراسل الأجناس الأدبية والفنية، إلى سؤال "الفنية" الذي يُمهّد لذيوع الرمز والتشكيل بعيدا عن الأداء الخطابي، والجنوح إلى الإيماء والتلميح عوضا عن البوح والتصريح، هذا حسب تقديم الدكتور إبراهيم خليل الكاتب....فالقاصة سناء شعلان تهتم اهتماما استثنائيا وجدليا وجماليا بالسرد الغرائبي في "أرض الحكايا" لنقل النصوص من زاوية النظر الواحدة، إلى فضاءات مفتوحة غير مألوفة. أو ينفتح العمل القصصي أو النص الحكائي بالعودة إلى بنية العنونة، إلى منظومة دلالات وإشارات ورموز ودوال وإحالات تفتح لها نوافذ ضاجّة في السرد بالشكل الذي يقع على توصيفات التكوينية والبنيوية والتفكيكية. وترى القاصة في رصدها لشخصياتها وأفعالها إلى إقامة منظومة سردية تشتغل بقوة في منطقة الفانتازيا والخيال واستيطبقيا الحلم: إذ تستفيد من قراءاتها لنظريات النقد العربي والغربي معا. تلاحق القاصة سيرة شخوصها في انتقالاتهم من الذات إلى الوجود ومن العالم إلى الذات في

سردوها عبر شبكة دلالات ترشح عنها أنساق الدهشة والصدمة والخلق وابتداع الخوارق وكشوفات الحلم وسوريالية اللغة، إذ تُحمِّل شخصيات حكاياتها علامات الشك والحيرة والغيرة والفزع ويعود هذا الاشتغال إلى قراءاتها الذكية لأرسطو وفورستر وتودوروف وباختين ورولان بارت وفتاح كيلطو وصلاح فضل وفاضل ثامر ومنى محمد محيلان وشعيب حليفي ويوسف الشاروني وطراد الكبيسي وغيرهم. تجتهد القاصة سناء شعلان في اشتغالاتها الذكية على اهتمامها الشديد بتفكيك الحادثة النصية إلى مقتربات تحتشد بالمواقف الحياتية في تأملها الشديد لحياة الشخوص، إذ تستجمع صورة الآخر في تدبّرها لما تجنح إليه وتعمل على ترسيخهِ "في تقنيات الحذف والإضمار والأستباق والاستشراق، حسب د. إبراهيم خليل". يتضمن نصّ القاصة سناء شعلان – بنص اللذة – بالعودة إلى فهومات رولان بارت فالحادثة هي الشغف اللذيذ باللغة، هي الولع الكبير بفكرة عشق ولذة الأدب في هذا البذخ اللفظي في النص، إذ تبذل القاصة جهدها الكبير في حقّ الإشباع لغرائز الشخصيات، حتى الموت الذي يتحدث عنه فرويد: "إذ لاشيء مجاني غير الموت" إذ تقع هذه الرؤى ضمن "متخيلات اللغة" ونعني بذلك الكلمة التي هي الجوهر، والسحر لترسيخ المتخيّل النصّي في الحكاية وأروحتها الأسطورية.

تتسم حكايات – أرض الحكايا – بالغرائبية في أعلى توصيفاتها النظرية الرؤيوية والجمالية، والغرائبية التي نتحدث عنها هنا هي: الغرائبية هي اسلوب مخيل يعمد فيه المؤلف إلى معاينة الواقع بعين مغايرة ترى ما لا نرى لتشكّل صياغات نصية لوقائع مختلفة سِمتُها التغاير المبنى على مفارق العقل والواقع والدخول في فضاءات تتعارض ومعيارية التقنين الحياتي، الغرائبية وبحسب " باشلار" تعيد إلى الإنسان حس الدهشة، فالغرائبية التي تشتغل عليها حكايا سناء شعلان تبدأ من العنونات: " سداسية الحرمان . أكاذيب البحر – الباب المفتوح – ملك القلوب – الطيران على ارتفاع ١٠٠٠ دقة قلب – دقلة النور –

أرض الحكايا – الذي سقط من السماء – مدينة الاحلام – البلورة ـ الشيطان يبكي...." في حكايتها الأولى تتصل بشخصية " المتوحش" تستغرق وتغرق القاصة في وصفه بحالات تراكمية عديدة ((فهو يعيش متأبداً متوحشاً على هذه الجزيرة الجرداء القاحلة لتصل به: "من قال انه يفكر اصلاً في من يكون؟ والى أيِّ الأزمان والعصور ينتمي، ولا يشعر بملل، لا يعرف النفور من التكرار والد لقد الف كل الروائح وكل الأصوات، غدا صديق حيوان من حيوانات الجزيرة" هذا مجتزء من حكايتها – سداسية الحرمان – إذ تكشف عن قدرتها الفائقة في اصطياد اللحظة الحرجة وتنصيصها على جسد الحكاية واجتراح طراز من "القص حكي" لتحرير الأوهام الكبيرة التي رافقت الشخصية المحورية إلى أن أشبعتها أحاسيس فنتازية قد لا ترافق الإنسان في صحوهِ، لذا نقرأ ما بين السطور غرائبية الشخصية في مجمل أفعالها الغرائبية والسحرية في حكايتها الثانية – الخصيّ – يفعني الاستهلال إلى مرجعية حكائية تبدأ بالأخبار عن مشهدية المكان إذ يفعني هذا الصف إلى ولع القاصة بأحوال الوصف الوصف الأدبي العالي الذي يشتغل على لغة القص الحداثي بسلطة الذات المبدعة الساردة وملاحقة توصيفات المكان وعلاقة الشخصيات به وفيما بينهم، شخصية – الحضيّ – تعيد القارئ إلى فوران الذاكرة الجمعية بالانشغال بمحمولات الجسد الذكوري ورهابه ((كثيرا ما سمع خصيان القصر يتنذرون بوصف نساء جميلاتٍ ويتبارون في لحق التمنيات الجميلة عن جدران مخيلاتهم، يتخيلون أنفسهم بأعضاء كبيرة نشطة، تستبيح كل جميلات القصر، ثم ينخرطون بمزاج يشككون فيه في تصنيفهم الجنسي، ليروا أنفسهم في النهاية مسخا حزيناً لرجل وامرأة. ص٢١)) تنهض المفارقة الأسلوبية في رصف منظومة التضادات في منطوق الحكاية، فمن جهة ترى الذات الساردة احتفائية الشخصية في تندّرها على النساء الجميلات وتشفيها

لهنّ، ترى الشخصية المحورية سعادتها في هذا التلاصف السردي الحكائي في طبقته العليا الظاهرة، فيما ترى القاصة الجانب الثاني في الطبقة الطافية من الحكاية، وهي انكسار وانسحاق واحباط الشخصية – الخصي – وامثالهِ في شكوكهم في تصنيفهم الجنسي وعطل اعضائهم عن ممارسة أفعالها وتنتهي أحداث الحكاية بفشل الخصي أقام جبروت السلطان إذ يعلق رأسه على بوابة القصر، انتقاما من خيانته وتأديبا لغيره من الخصيان ص٢٢ إن الدخول إلى عوالم – ارض الحكايا – لا يمكن الافلات منها دون إصابة القارئ بالمس أو الجنون بقدر تعالقها الشديد بهذه السحرية الضاجّة بالغرابة والسحر والجنون واسطر الحدث الحكائي المثقل بالإشارات الصريحة الحلمية الفنتازية والرومانتيكية المرقشة بالعلامة السوريالية – احياناً – في عوالم الحكايا، ثمة ضجيج كوني تتلاطم امواجه بهذا الوصف السردي الذي لا تكل عنه القاصة الوصف المتناغم مع سينمائية اللغة والجملة والمركب التكويني للحدث الحكائي هو نتاج عدسات السرد في غرائبيته، عدسات مقعرة ومحدبة ولاصقة ومتضادة ومتوازية، عدسات تختلط فيها أفكار السارد في منطقة السرد تتشاكل فيما بينها لتكوّن عالماً متداخلاً من الرؤى المتغايرة في الزمان والمكان عالم يجمع فيه النسق الحكائي مسروداته التخيلية التي تكشف عن تسيّد المخيال الشخصي للذات القاصة البارعة في كشوفاتها وصياغاتها السردية المعاصرة.. في حكايتها.. أكاذيب البحر – ص٣٣ –، تتحقق عناصر الحكي في الوصف المتماهي مع الحال القصصي والمغامرة الجمالية التي تدفع بها القاصة إلى إشغال طاقة اللعب في الموقعة الحكائية، فلو أمعنا النظر والرؤية في البؤر الحكائية سنجد اتساع مديات الرؤية والتقاط مستطيلات البؤر القصصية من التفاعل والتجانس واللاتجانس على نحوٍ تدفع بهذه المعادلة القاصة في دفعها للشخصية المحورية إلى استدعاء الأحداث وتشظّيها، وضخها الوصفي الجميل المتلئ: (البحر مليء بالحكايا، ستحبين حكاياه) (البحر مليء بالأكاذيب،

ستحب أكاذيبه) (البحر يزخر بحكايا من انتحروا لأجلهِ) (البحر يزخر بحكايا من قتلهم) وعلى لسان الراوي أو السارد يقول (إني أحب البحر إلى حدّ إني لأجله ضحيت بالعمامة السوداء) قصة – أكاذيب البحر- إلى اسلوب الحوار ماذا عني؟ سأل بابتسامة هادئة – "أنت أكذوبة البحر الكبرى" - "اي بحر؟!" "بحر قلبي" "إذن انا أكذوبة؟!" - دعنا من الأكاذيب، عندي لك مفاجأة - "وما هي هذه المفاجأة؟" - "خمن..." تؤول بنية الحوار إلى منظومة تساؤلات تتخفى في طبقات من المعنى في سيل الألفاظ التي تجترح لها أنظمة حكائية تقول ماتراه الشخصية المحورية وعلاقتها بالعالم المحيط بها إلى أن تنتهي إلى الإقرار بالجمال الذي هو المعادل الموضوعي للحكاية وأنساقها الكلية: ((ولكنك قلت لي انك صياد)) ((متى كان ذلك؟!)) - ((لي ساعة أكذوبة الجزر)) – ((كلّ ما يقال في زمن الجزر هو كذب)) - ((ولكنني اعشقك!!)) - ((وأنا أعشقك، اقسم على ذلك)).. وتتشظى عنونات أكاذيب البحر إلى أكاذيب محتويات البحر وكائناته وعناصره الجوّانية الخفية، وتمتد العنوان قي التشظي إلى أكذوبة اللؤلؤ، وأكذوبة الأمواج وأكذوبة المد والمرجان وأكذوبة الأصداف... تقول القاصة والكاتبة سناء شعلان في دراستها للقصة القصيرة في الأردن، المنشورة في كتابها "السرد الغرائبي والعجائبي" وان كان السرد العجائبي قد وهب الحياة من العدم لحجر، فهو قادر على إبقاء المقتولين أحياء وهم أموات، في مداخلة عميقة دراسة لقصة "لن يصدقه احد" للكاتب محمود الريماوي هكذا تشتغل القاصة سناء شعلان في اسطرة حكاياتها في كتابها – ارض الحكايا – إذ تحقق للقارئ ما يراه لذيذا، كأنه يرى ماضيه وأوهامه وتاريخه في سطر ما من سطور أية حكاية من حكاياها، تتوزع همومه وتنبثّ ذكرياته بين السّرد الغرائبي والعجائبي على امتداد أطوار حياته، حتّى لتغدوا الحكاية بنية سلوكية تتوازى مع النزوع الفردي لتأصيل الحدث

الحكائي إن كتاب – أرض الحكايا – يتكثّف في سلسلة حكايات تكتنز بطاقة التلغيز والترميز والغموض الذي يُشهد حساسيته الجديدة في ميتا سحرية اللغة والمعنى ويقترح لسيميائية تؤول إلى مقتربات جمالية عالية في اللعب على وتر المغامرة الجمالية وتعددية البنى النصية، في المغاورة مع مصورات الحكي والانتقال من زمن إلى أخر ومن مكان إلى أخر في تداخل غريب مستخدمة آليات تصوير سينمائية حاذقة تكشف أفعال الشخصية في حركاتها الاحتفالية، وتلاحق الدوائر الراشحة عن حركة الكاميرا وعدستها المكبرة لمستويات العمق الأسطوري، وقد تحقق كل هذا في معظم قصص الكتاب – أرض الحكايا -.

....................❖❖❖❖❖ ....

الأسطورة في إبداع الأنثى عوالم الحب والحرية

دراسة في قصة "عينا خضر" لسناء شعلان

وناسه كحيلي *

من بين المسائل التي خاضت فيها المرأة مع الرجل مسألة توظيف التراث بمختلف أشكاله: التوظيف الشكلي التعبيري، والتوظيف الرمزي ولا سيما الأسطورة التي انتشر توظيفها انتشارا واسعا بين الكاتبات اللاتي غرفن من معينها واستعن بها في مختلف كتاباتهن شعرا ونثرا، بنوعيها المقدسة والأدبية.

وتعد سناء شعلان من الوجوه النسوية البارزة التي وظفت الأسطورة، إذ عمدت إلى الاستفادة منها كليا وجزئيا بمختلف عناصرها؛ الحدث الأسطوري، المكان الأسطوري، الشخصية الأسطورية، الموجودات الأسطورية، الكائنات الأسطورية، والرمز الأسطوري، محاولة بذلك محاربة الفساد والسلطة المستبدة، وخصوصا السلطة الذكورية التي لا ترى في المرأة إلا جسدا بلا روح أو قطعة من أثاث يمتلكها، كما سعت إلى إيجاد الحلول التي تخرج بها بنات جنسها من الوأد الحديث، فضلاً عن مساندة القضايا العادلة ومحاربة الاستعمار.

لقد بات توظيف التراث عادة تبنّاها الكثير من المبدعين المعاصرين لاسيما توظيف الأسطورة بنوعيها الأسطورة المقدسة، والأسطورة الأدبية.

لكن ما يظهر جليا من خلال الدراسات النقدية، هو حظ الأسطورة من الكتابة الذكورية التي طالت العديد من الأجناس الأدبية، مثل الرواية،

---

* باحثة جزائرية.

والمسرح، والشعر، والقصة، في حين نجد حظّها من الكتابة النسوية لا يتجاوز عدد أصابع اليد، وما وجد منها محصور أغلبه في جنسي الرواية والشعر!

وهنا يلح السؤال في طرح نفسه بقوة إلى ما ردّ هذا التضاؤل في توظيف الأسطورة عند المبدعات رغم اقتحامهن عالم الكتابة بقوة وبجرأة لا نظير لها؟ أهي قلة الدراسات النقدية لما يسمى بالكتابة النسوية ومن ثمة احتمال وجود إبداعات مدفونة ضمن ركام الأعمال المغطاة بغبار الإهمال؟ أم أن المبدعة لاتملك الكفاءة والقدرة الإبداعية والتخيلية للإبحار في عالم الأساطير وتطويعها للتدليل على ما يخالجها نحو عالمها كأنثى ونحو راهنها كما هو الشأن بالنسبة إلى المبدع ؟

تثبت الدراسات القليلة حول توظيف الأسطورة في الكتابات النسوية أن الأسطورة الأكثر سريانا ورواجا بين الكاتبات في معظم كتاباتهن، شعرا كانت أم رواية هي الأسطورة الأدبية الأنثوية شهرزاد ويظهر أثرها عند كل من:

الكاتبة ليلى صبّار في أعمالها الثلاثة: شهرزاد في Shéhérazade ١٩٨٢، دفاتر شهرزاد les carnets de Shéhérazade في ١٩٨٥، ومجنون شهرزاد Shéhérazade le fou de، مستعيرة في ذلك أجواء الشرق للتعبير عن الإنسان المغاربي المهاجر. فعبرت في الرواية الأولى عن صورة الحريم الشرقي عند الغربيين، وخصوصا النساء الجزائريات، وواصلت في الرواية الثانية الموضوع نفسه بالحديث عن شهرزاد الشرقية التي ترافق سائق شاحنة فرنسي في سفرها.

وقد حملت شهرزاد خطاب سليمة غزالي الجريء في روايتها عشاق شهرزاد Les .amants de Shéhérazade فكانت شهرزاد امرأة

جزائرية كغيرها من الجزائريات، عانت الحرب وحلمت بالاستقلال، وطمحت لما بعده، مثل حلم العروبة الذي تجسد من خلال تشبعها بالثقافة الإسلامية ٢.

وها هي آسيا جبّار تسلط الأضواء هي الأخرى على الليالي، وتلبس عباءة شهرزاد مجموعةً من النسوة الجزائريات، عشن قهر الرجل، فأبت إلا أن تنتشلهن وغيرهن من النساء من سجن الصمت، والتحرر من بوتقة المفعولية إلى الفاعلية، ثم إن الكاتبة التونسية لم تتخلف هي الأخرى عن زيارة قصر شهرزاد، وها هي فوزية زواري ترتدي من ملابسها، بل وتتقلد دورها، لكن بطريقة جديدة مخالفة لما اعتادت شهرزاد أن تحكيه في الليالي؛ إذ تصرح الكاتبة قائلة: "سأروي حكاية لم تحكها شهرزاد، إنها قصتي الجديدة النقية ".

وعلى غرار الكاتبات السابقات يعلو صوت حفصة بكري العمراني من المغرب الأقصى في نصها جلابيات، باعتماد تقنية القص وبعض الخصائص الجمالية لكتاب الليالي. وكذلك فاطمة المرنيسي التي حمّلت شهرزادا خطابا متنوعا مابين الثقافي والاجتماعي والسياسي في سلسلة من الكتابات حول المرأة منها " نساء على أجنحة الحلم، والعابرة المكسورة الجناح (شهرزاد ترحل إلى المغرب) وشهر زاد ليست غربية٣.

وتظهر شهرزاد في أسئلة ديمقراطية في زمن غير ديمقراطي للكويتية سعاد الصبّاح على وجه واحد وهو تسلية السلطان، مصورة بذلك ما تعانيه المرأة الشرقية من كبت، وإرهاب مفروض عليها من قبل الرجل الشرقي، وهي بذلك لا تنتظر أجوبة لأسئلتها لأنها تدرك تماما الجواب، فهي لا تستطيع المواجهة أو اختراق السلطة البطريكية من أب، وأخ و....، و.. كذلك سلطة الأهل والعشيرة، والتاريخ، والتقاليد. فبكل بساطة ليس لها ما تجابه به السلطة التي تحكمها لتحرير نفسها سوى قلمها والكلمة ٤. وقد حملت أسطورة شهرزاد في قصيدة سعاد الصبّاح في متيف الثورة، إذ تتعجب الكاتبة من خضوع المرأة الشرقية لسلطة الرجل دون إبداء أي رفض، كما تجلت في موتيف الخلاص

من خلال تساؤل الشاعرة عن إمكانية خروج المرأة وتخطيها الحدود المرسومة لها ٥.

وقد شاركت الكاتبة والروائية الفلسطينية سحر خليفة في تحميل شهرزاد خطابا أنثويا جريئا في قصيدتها (لم نعد جواري لكم) معلنة عن معاناة المرأة لما تلقاه من سلطة الرجل وتفضيلها لعبودية الفن الذي ترى فيه التحرر على أن تخضع لعبودية الرجل الذي لايرى فيها إلا متاعا من متاع بيته ٦. ولم تكن الكاتبة الأردنية سناء شعلان بمنأى عن هؤلاء الكاتبات، وإنّما تجاوزت توظيف شهرزاد إلى أساطير أخرى في الكثير من نصوصها مثل روايتها السقوط في الشمس. وكذلك مجموعاتها القصصية التي تحوي قصصا تعج بالأساطير مثل: الأساطير الفرعونية (عروس النيل)، أساطير الرؤيا (زرقاء اليمامة) أساطير الطوفان (العملاق عوج بن عناق)، الأسطورة الأنثوية (شهرزاد)، أساطير البحث عن الخلود (قصة ذي القرنين مع الخضر وعين الحياة)، أسطورة التحول (أطلنطا)، الأساطير اليونانية الهوميرية (الأوديسة)...، والكثير من الأساطير التي تعمل فيها الكاتبة على تعرية الواقع العربي وما يعانيه المواطن العربي من حرمان؛ حرمانه من الحب، من ذاته، من هويته، ومن أبسط حقوقه كإنسان.

ب. مرجعيات وبواعث التوظيف الأسطوري:

إذا كان الإنسان قديما يلجأ إلى الأسطورة بحثا عن أسئلة لم يركن إلى إجابة لها تشفي تحيّره ويحتمي بها من قوى الطبيعة التي أذهلت فكره، فما الداعي اليوم إلى اللجوء إليها من طرف المبدع المثقف رغم بلوغ العالم اليوم اليقين الذي كان يبحث عنه الإنسان-قديما- من خلالها؟ وما القوى التي دفعت بهم إلى اللجوء إليها مرة أخرى؟

تعمل الأسطورة على إظهار العلاقة بيننا وبين مجتمعنا وطقوسنا من جهة وعلاقتنا بمعتقد الآخر وطقوسه من جهة أخرى، فهي وثيقة الصلة بنا

لأنّها أول فكر جمعي قد خطر ببال الإنسان، لذا فإن عودة الأدباء والمبدعين إليها في القرن العشرين هو تعبير غير مباشر عن الإحساس بالماضي الذي يفسر أزمة الإنسان.

الحديث في ظل العولمة وبحثه عن ذاته المفقودة، وموقف هذه الذات تجاه القيم المفقودة، وبحثه المستمر عن البديل، أو محاولة تصور البديل الذي يمكن أن نعتنقه ونسكن إليه كل ذلك دفع إلى أن يلجأ المبدعون على اختلاف ألوانهم وأجناسهم وأشكالهم أن يعرفوا من معين الأساطير من الرواية إلى الشعر إلى المسرح إلى القصة...... يرى الدكتور غالي شكري أن توظيف الأسطورة من قبل الشعراء مثلا في الشعر الحديث، إنّما هو تعبير حضاري شامل عن الاحتياج الروحي والجمالي العميق المتجذر في النفس العربية المعاصرة، وقد تأثروا في ذلك بجهود شعراء الغرب، مبرزا أن المكون التاريخي العربي أكثر استعداد لإعادة الخوض في ثراته الأسطوري، وهو ما سبقنا الغرب إليه والإفادة منه٧.

وقد ساعدت الكثير من المؤثرات على توظيف واستلهام الأساطير منها مؤثرات وافدة وأخرى عربية لم تختلف ما بين جنس وآخر ولا بين مبدع ومبدعة.

أ- المؤثرات الثقافية الأجنبية:

تعرض مجمل الإبداع العربي شعرا ونثرا إلى تأثره بالمؤثرات الثقافية الأجنبية لأسباب كثيرة (كالرحلة، والغزو، والترجمة)، التي كان لها الدور الكبير في إثراء الأدب العربي، ودفعه إلى البحث في ثرائه وتاريخه، وخوضه أشكال التجريب الحديث. ويمكن حصر هذه المؤثرات في:

١- الاتجاهات الفنية وقدرة الأسطورة على الترميز:

رغم تعدد الاتجاهات الفنية الغربية من القديم إلى يومنا هذا مابين الكلاسيكية، والرومنسية، والرمزية والواقعية السحرية، إلا أنها جميعها تغرف من بحر واحد، وهو بحر الأساطير، إذ دعت الكلاسيكية إلى تمجيد الآداب

الخالدة لاسيما اليونانية التي تزخر بالأساطير والملاحم، كما دعت الرومنسية إلى تمجيد الخيال والتعبير عن التناقض بينه وبين الواقع، في حين دعى الرمزيون إلى استعمال الرمز في الأدب وهو الأمر الذي تحققه الأسطورة. أما السريالية فقد دعت بدورها إلى إبراز التناقض بين ما هو واقعي وما هو فوق واقعي، في حين دعت الواقعية السحرية إلى التحررمن قوانين الواقع الموضوعي، وارتياد ما فوق الواقعي، وذلك بعودة الإنسان إلى الينابيع الأولى (الاسطورة)٨.

ولعل اختيار الأسطورة من طرف الكثير من المبدعين جاء من كونها أصبحت قناعا يبتعد بالأديب المعاصر عن تحمل تبعات أفكاره، والتعبير عن المضامين بصورة غيرية لا تثير السلطة السياسية والاجتماعية؛ إذ أصبحت قناعا ورمزا لمرموزات حديثة وقضايا طارئة، فبات الأديب يتلاعب بشخوصها ولغتها التي تعبّر بالماضي عن الحاضر محققا بذلك الإحساس بوحدة الوجود الإنساني. ويقول الدكتور محمد فتوح أحمد بعدم اقتصار وظيفة الموروث (الأساطير) على الإصلاح وحسب – من حيث هو مادة للمعرفة أو مصدر للاحتذاء – وإنّما أصبحت ضربا من ضروب الرؤيا الفنية كذلك ٩.

٢-الترجمة والإطلاع على ثقافة الآخر:

طلبا للإصلاح السياسي والاجتماعي الذي يمكّن العرب من بعث أمجاد الماضي، نشطت حركة الترجمة على يد الكثير من المتنورين العرب في مختلف الأجناس الأدبية التي نحت نحو أشكال التجريب، وكان أبرز شكل تعبيري حظي بالاهتمام هو (الأسطورة)؛ إذ نجد لها صدى في ترجمة رفاعة الطهطاوي لأعمال فرانسوا فنيلون (وقائع الأفلاك في مغامرات تليماك)، كذلك ترجمة سليم البستاني للإلياذة، وترجمة الروسي أنطوان تشيخوف.

كما يمكن ذكر الأعمال الروائية من أمريكا اللاتينية، كأعمال الكولومبي غبريال غرسيا ماركيز والغواتيمالي ميغيل آنجل أستورياس، والأرجنتيني جورج أمادوا التي جمعت بين عنصرين مهمين هما الواقع

والفانتازيا١٠، وتأتي في مقدمة الأعمال سابقة الذكر أعمال الروسي ت. س اليوت الذي دعى إلى إيجاد معادل موضوعي للمشاعر والأفكار، فنهل العرب من أعماله الكثير، فقرؤا له وترجموا إبداعاته ونذكر من بينهم رواد الشعر الحديث أمثال إبليا الحاوي، وبدرشاكر السياب، وخليل حاوي، ويوسف الخال وصلاح عبد الصبور، ولم يكن إليوت وحده معنياً بالإحتداء بل هناك شعراء غربين محدثين كانوا قدوة لشعرائنا العرب فنازك الملائكة مثلا تقول إنّها قلدت ألان إدغاربو وهي تصنع قصيدتها (الجرح الغاضب) وأشار صلاح عبد الصبور إلى توماس إليوت وهو يقدم مأساة الحلاّج وصرّح السياب بأنه اقتبس من أديث سيتويل، وترجم البياتي لناظم حكمت وتفحّص نتاج الوار وأراغون١١. كما تعلن غادة السمان إعجابها بالكتّاب الغربيين بوضوح من مثل وولف، وتحاول المقاومة في مواجهة الواقع المتأزم على طريقة اليوت، إذ تشير إليه بكثرة في كتاباتها ١٢.

٣- سناء شعلان، الأسطورة، الأدب العربي، والأدب الآخر:

وقعت الأسطورة من قلب المبدعة سناء شعلان موقعا كبيرا؛ إذ دأبت على قراءتها منذ الطفولة وعدت نفسها الوحيدة القيّمة عليها، فطاردت من هم دونها معرفة بها لتحكي لهم أساطيرها، وكيف لا وقد أصبحت شهرزادا في عالمها؟ نهلت من الكثير من الكتب وبالتحديد قرأت أكثر من ألفي كتاب، وقد ساعدتها في ذلك معلمتها بأن جعلتها القيّمة على مكتبة المدرسة رغم حداثة سنها، فقرأت لماركيز، وفيكتور هيغو وارنست هيمنغواي، وحنامينا، وتوفيق الحكيم، وجمال الغيطاني، وغسان كنفاني، وغادة السمان، وجرجي زيدان، وعبد الرحمان منيف، كما قرأت كل أعمال نجيب محفوظ الذي توج ثمرة حبها للأساطير ببحث علمي درست فيه الأسطورة في رواياته، مما دفعها إلى الإطلاع على الكثير من الكتب المتعلقة بالأسطورة وتقديمها لكتاب نقدي بعنوان «الأسطورة في روايات نجيب محفوظ»، كما كان للكاتبة كتاب

نقدي سابق بعنوان❖السرد الغرائبي والعجائبي في القصة الأردنية❖، و هو مازاد من سعة الإطلاع لديها وتمكنها من الأسطورة١٣.

ب. المؤثرات العربية:

١. المرجعية السياسية:

لايخفى على أحد أنّ الوطن العربي عرف تدهورا كبيرا في الوضع السياسي لاسيما بعد العديد من الانكسارات وخيبات الأمل التي حظي بها المواطن العربي سواء داخل وطنه أو في كافة القطر العربي مثلما حدث في فلسطين والعراق إذ جعلت من المبدعين يلجأوون إلى الأسطورة عبر نصوص إبداعية ضمنوها مواقفهم من السلطة الإستبدادية، مثل ما نجده في رواية رفاعة الطهطاوي: وقائع الأفلاك في مغامرات تلماك التي استهدفت الكشف عن الاستبداد السياسي رغبة في نقد الاوضاع السياسية١٤.

كما نجدها في إبداع شعراء التفعيلة من أمثال البياتي، وبدرشاكر السياب، وإيليا الحاوي، وإبراهيم أبوسنة وغيرهم ليس تقليدا للآخر وحسب وإنّما هو بحث عن الذات القومية الضائعة والهوية المفقودة. كانت لعوامل السياسية دافع قوي للكثير من المبدعات إلى اقتحام عالم الأساطير في كتاباتهن أمثال أحلام مستغانمي، سحر خليفة، سعاد الصباح، سليمة غزالي وغيرهن، كما كانت الظروف السياسية التي عرفتها الأرض المحتلة الدافع الأول لولوج سناء شعلان عالم السياسة- وهي لم تخرج من عالم الطفولة بعد - حين عمّ الحزن منزلهم وهو يرافق جثمان عمها الفدائي الذي أحضرمن الجولان، حين قتله اليهود بوحشية، مما دفعها إلى قراءة أول كتاب سياسي عن الشعب الفلسطيني.

٢- المرجعية الاجتماعية:

الأدب مرآة المجتمع، ورغم أن الإبداع إنتاج فردي، إلا أن غولدمان يرى أن هناك فاعلا جمعيا يسهم في تشكيل رؤية المبدع للواقع حوله ١٥. والأسطورة

بوصفها نتاج الفكر الجمعي الأول فهي أول من غيرها لحمل حكايا، وقصص، وتطورات المجتمع.

لقد مر المجتمع العربي بالكثير من المتناقضات وتفكك البنى الاجتماعية على المستوي الفردي والجمعي ورغم التحولات التي شهدتها هذه البنى من تغيير في وضع المرأة ووضعها في مساواة مع الرجل أين حظيت بفرص التعليم والعمل وكافة الحقوق، إلا أنها لا زالت تعاني التهميش وتخضع لسلطة المجتمع من عادات وتقاليد وأعراف اجتماعية متوارثة، إذ يعد خرقها تجاوزا للمقدس وتعديا على حدود الأخلاق، كما يصفونها بالضعف فهي دوما دون الرجل قوة وعقلا، فلا يجوز لها أن تتطلع إلى ما يتطلع إليه، ولا أن تحلم بما يحلم به كونه صاحب القوامة.

وقد زادت النظرة الدونية تجاه المرأة - حتى المثقفة لم تسلم من السهام- التي يطلقها الرجل المثقف، وهذه المرّة كان إبداعها هو هدفه لمّا لمح خيالها على سلم الإبداع إلى جانبه، فوسم إبداعها بالضعف والخصوصية النسوية، وأنه لا حديث للمرأة يشغلها غير ذاتها والحب، فثارت على الوضع ولم ترضها النعوت التي نعتت بها وفنها، وإن كان الرجل هو من وضع الأسطورة، فقد استعملتها الكاتبات سلاحا ضده ليخرجن من بوتقة الصراع الذكوري الأنثوي الذي لم يحظ بحل إلى يومنا هذا. فالمرأة في منظوره من أخرجته من جنة عدن وهي سبب شقائه، وهي المسؤولة عن فشل العلاقة الزوجية والطلاق، هي الجسد دون الروح، هي السلعة التي يتاجر بها متى شاء، أليس هو الوصي على أخته وزوجته وابنته؟ بل نرى في يومنا هذا أن صور المرأة قد ملأت الإعلانات والملصقات الإشهارية كغرض للزينة والإغراء، وهي الفكرة التي تحيل إلى الإهتمام بجسدها دون روحها. كل هذه الأموروغيرها دفعت المرأة إلى الخوض في غمار الكتابة وتحدي الرجل في إثبات هويتها وحضورها كإنسان له وجوده وكيانه، وكان أذكى أمر فعلته؛ توظيف الأسطورة

السلاح الذي صنعه بيده. والدراسة التالية تبين بوضوح توظيف الأسطورة عند المبدعة الأردنية سناء شعلان التي طرقت الكثير من الموضوعات: السياسية، الاجتماعية، والحب... ، وقد اخترنا من بين قصصها القصص التي تحمل الأساطير الأكثر شهرة مثل: أسطورة البحث عن الخلود (الخضر)، الطوفان (العملاق عوج)، الأوديسة (أوديسيوس) النبوءة والصراع مع القدر(المواطن الأخير)، البحث عن المرأة(دقلة نور)، الأسطورة الأنثوية شهرزاد (المارد) أين سنقف وقفة علمية عند تجليات هذه الأساطير في قصصها ومحاولة قراءة تفاعلها الرمزي مع قضاياها الشخصية وقضايا الوطن والأمة.

عندما نعجز عن حل مشاكلنا، عن التكفير عن خطايانا، عن الخروج من بوتقة الألم،.... نحاول الاختفاء وراء.... ؟ نحاول تغيير الزمن نأمل في إرجاعه نحو الخلف،..... نحاول خلق زمن آخر،.... مكان آخر يحتوينا دون معاناتنا..... ؟ ننطوي على أنفسنا... هربا من أنفسنا... إلى أنفسنا... لكن لا نجد سوى أنفسنا المثخنة بألم ووجع لانهاية له،... ؟ فنهرب من جديد إلى الجنون،... إلى الهذيان... نهرب إلى آخر الدنيا...؟

الهروب إلى آخر الدنيا، هو عنوان المجموعة القصصية للكاتبة سناء شعلان التي أبحرت فيها في بحر الأساطير، تغرف من معينه، وتكسو كتاباتها من دره الثمين. وتحوي المجموعة القصصية مجموعة من القصص التي وظفت فيها الكاتبة أساطير مختلفة رغبة منها في رصد الواقع المعيش للإنسان العربي وعلاقاته المختلفة، علاقته بمن يحب، بالمجتمع، بالوطن، وبالأمة العربية ككل آخذة بذلك نصب عينيها جميع شرائح وطبقات المجتمع كمادة دسمة لمعالجة مختلف القضايا حتى تلك التي إن حظيت بميزة ما، فهي التهميش .

١-عينا خضر... البحث عن الحرية واستمرار المقاومة .

تروي لنا الكاتبة من خلال "قصة عينا خضر"١٦ حكاية شاب وشابة من فلسطين تحابا منذ الطفولة وتوج حبهما بالزواج. وتزداد سعادتهما بعد أن أثمرزواجهما بحمل الزوجة. لكن بعد ذلك يتم إلقاء القبض على خضر ويدخل السجن، وتغتصب أرضه، ثم يقتل من أجل الحصول على قرنيتي عينيه اللتين توافقان قرنيتي مستوطن يهودي قريب لأحد الأعيان. وتعلم الزوجة سبب مقتل زوجها، وتصمم على استعادة عينيه ليستريح في التراب فتعمل على رصد حركات المستوطن بعد أن تستعلم عنه باشتراء ذمة مجند إسرائيلي باع واجبه مقابل المال (و بلكنته العبرية اللعينة، باح لي المجند الإسرائيلي بكل شيء)١٧، وتتحين الفرصة لتقترب من المستوطن وتدس أصابعها في عينيه بعد أن جهزتهما لذلك (أظافري الطويلة التي حرصت على حدتها وطولها من أجل هذا اليوم)١٨. وتقتلع عينيه، فتتسارع إليها رصاصات اليهود لتغدو جثة هامدة غانمة تحضن يداها عيني خضر (وفي الكف يا لهفي !!ترتاح عينا خضر)١٩ .

الدراسة النقدية الأسطورية:

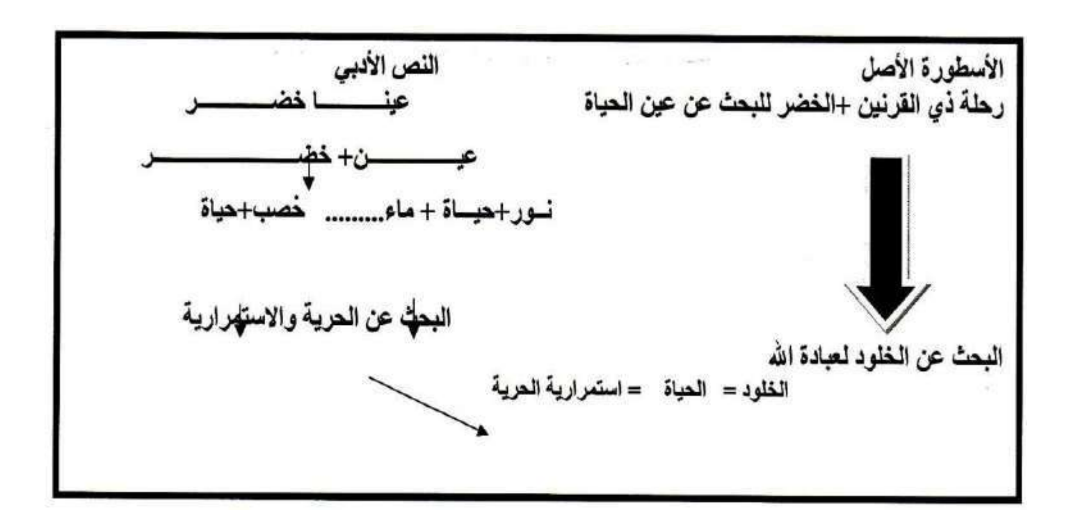
لدراسة القصة دراسة نقدية أسطورية وجب علينا التوقف عند ثلاثية المنهج النقدي الأسطوري المتمثلة في التجلي، المطاوعة، والإشعاع لرصد جماليات توظيف الأسطورة عند سناء شعلان في قصتها المعنونة بعيني خضر وغيرها من القصص وذلك من خلال :

التجلي :

١-العنوان:

أعطت الكاتبة قصتها عنوانا مكونا من جملة اسمية ذات كلمتين (عينا) و(خضر)، وهما كلمتان تحملان من الدلالات الكثير؛ فكلمة عينا: كلمة (اسم) مثنى مفرده عين، والتي تحتمل هي الأخرى معان كثيرة فهي تدل على البصر، وهو ما تم توظيفه على مستوى السطح، كما تعني عين الماء

التي تدل على الخصب والحياة وتعني الحر والخالص النفيس، أما مجيؤها مثنى فهو دليل على الحياة كذلك، إذ لا تقوم الحياة الاعلى وجود الاثنين ومنها ثنائية التضاد(السالب والموجب)؛ إذ لا يمكنها القيام على قطب واحد، فمن دواعي قيامها واستمرارها وجود الأنثى مع الذكر، والخير مع الشر، والنور مع الظلمة، والحب مع الكره والحرية مع العبودية... وإن دلت اللفظة سطحيا على النور والظلام فهي تدل عمقا على الحرية والعبودية، على اغتصاب الحق واسترجاعه وعلى الموت والحياة، وهو ما حملته الكاتبة في خطابها تحت غطاء اغتصاب عيني خضر، واسترجاعها من قبل الزوجة. أما كلمة خضر فهي اسم كذلك يحمل هو الآخر الكثير من الدلالات مثل الخصب، الحياة الخير، الجنة الأرض...، وهو لون محبب لدى العرب تتفاءل به، ويحمل من الناحية الدينية علاقات بقصة ذي القرنين والخضرعليهما السلام، واللذين ترافقا للبحث عن عين الحياة، وما يملكه هذا الأخير من علم وحكمة، وقد ربطت المبدعة الكلمتين بعضهما ببعض لتحصل على عنوان يحمل شحنات دلالية قوية من خلال توافق دلالته التركيبية مع دلالة كل كلمة على حدة، ومع موضوع الأسطورة الأصل ٢٠. ويمكن توضيح ذلك كما يأتي:



٢-البناء الفني:

إن المطلع والقاريء لقصة عينا خضر، يتجه بفكرة مباشرة بعد قراءة العنوان إلى قصة الخضر عليه السلام، ولاسيما كلمة الخضر، الاسم المرتبط بالحكمة والعلم، وهو الرجل الذي لقيه موسى وفتاه وعرضا عليه مرافقته وأنزل الله تعالى قوله فيه في سورة الكهف: «فوجدوا عبدا من عبادنا اتيناه رحمة من عندنا وعلمناه من لدنا علما»٢١. أما عند قراءة النص قراءة متأنية، فأول ما يواجهنا هو العبارة الاستهلالية التي تحيل إلى أسطورة ذي القرنين والخضر مباشرة (آه من عيني خضر٢٢)، ثم تتكرر الجملة على طول النص (عيني خضر) بوصفها لازمة بنت الكاتبة عليها نصها، ثم إن اقتباس الاسم الأسطوري (الخضر) وحده كان كافياً للدلالة على الأسطورة.

يلاحظ كذلك أنه يمكن تقسيم النص الأدبي إلى مراحل النص الأصل إذ يحمل الجزء الأول منه قصة الملك ذي القرنين وحياته العادية- إن أمكن القول- فهو ملك له سعة من الملك، متصل بعالم السماء وفجأة بعد أن يسمع من الملاك روفائيل أن الملائكة تسبح الله وتعبده حق عبادته، إذ إن هناك

من لا يرفع رأسه من السجود وهناك من لا يقوم من الركوع، وهناك من لا تجف عينه من الدموع، وهم على ذلك لا يوفون الله حقه، فبكى ذو القرنين لذلك، ومن ثمة يحدث الاضطراب عند هذه المرحلة، بعدها يقرر ذو القرنين أن يعبد هو الآخر الله حق عبادته، فيبحث عن الوسيلة الفضلى لذلك بسؤال روفائيل الذي يمده بالإجابة، وهي مرحلة البحث عن الحل ثم يجهز ذو القرنين العدة والعتاد من جيش وخيل ويرحل باحثا عن عين الحياة مع الخضر، فيصل الخضر إلي العين، فيغتسل منها ويشرب، فيما يرجع ذو القرنين زاهدا في الدنيا راغبا عنها بعد أن يحصد مغزى رحلته المتمثل في أن النفس البشرية لا تشبع ولاتهنأ إلى أن توارى في التراب، ولايملأ عيني ابن آدم إلا التراب.

وكان النص شديد القرب من النص الأصلي في تقسيمه، فهو يبدأ بحالة الاستقرار التي كان يعيشها الزوجان، يعتنيان بأرضهما وما عليها من أشجار، فجأة يحدث الاضطراب؛ يقبض على الخضر ويقتاد الي السجن ثم يقتل. تسمع الزوجة بأنه دفن دون عينين، وهمس الجميع بحسرة مطحونة: خضر بلا عينين)٢٣، فتصمم الزوجة على معرفة سر اختفائهما، فتسأل، وتحصل على الجواب من مجند اسرائيلي؛ على أن زوجها قد نزعت عيناه لمعالجة عيني يهودي قريب للجنرال وذلك بعد أن تدفع الزوجة كل ما تملك لمعرفة السر (بحثت عن سر اختفاء عينيك... دفعت كل ما أملك لمعرفة سراختفائهما، دفعت القلادة الذهبية التي دفعت تتصدى بنفاذ الفكر وعمق الخبرة لأدق القضايا التي ها مهرا إلي) ٢٤. ثم تعد هي الأخرى العدة لتحقيق هدفها، فتعمل على إ ويمكن تبيان ذلك في الجدول التالي طالت أظافرها لليوم المنشود، فتراقب بحذر المستوطن الهدف، وبعد مدة تتمكن منه وتقتلع العينين لتنتهي القصة بوفاتها هي كذلك لكن بعد أن تفوز بغنيمتها ويمكن تبيان ذلك في الجدول الآتي:

النص الأصلي	النص الأدبي
١-العنوان: ذو القرنين، والخضر، والبحث عن عين الحياة.	١-العنوان: عينا خضر
٢-مرحلة الاستقرار: عيش ذوالقرنين في استقرار وسعة من الملك	٢-مرحلة الاستقرار: عيش الزوجين في ارضهما في استقرار+بعض الملك (الارض + الزيتون)
٣-حدوث الاضطراب: سماع قصة الملائكة من روفائيل وعبادتهم لله.	٣-حدوث الاضطراب: اعتقال الخضر وقتله ودفنه دون عينين.
٤-البحث عن الوسيلة المثلى لعبادة الله	٤-بحث الزوجة عن سر اختفاء عيني خضر
٥-المسؤول: روفائيل الملاك	٥-المسؤول: يهودي مجند
٦-إعداد العدة للبحث عن عين الحياة (تجهيز الخيل + الجيش + العلماء).	٦-إعداد العدة (بيع القلادة + الملك + إطالة الأظافر + ترصد اليهودي).
٧- وصول الخضر إلى عين الحياة وظفره وزهد الملك بعد رجوعه (ودع الدنيا بزهده).	٧- وصول الزوجة إلى هدفها وظفرها بعيني زوجها وموتها بعد ذلك. (ودعت الدنيا بموتها).

من خلال الجدول يمكن التماس الشخصيات الأدبية التي تلتقي وشخصيات الأسطورة بناءً في حين تختلف عنها موقعا ومقاما، وهي شخصية (الخضر، الزوجة، والمجند الإسرائيلي) التي تقابلها في النص الأصلي (ذو

القرنين، الخضر وروفائيل)، فبينما كانت الشخصيات الأصلية ذات مقام رفيع، ومكانة عالية (ملك+عالم+ملاك) لم تعدوا الشخصيات الأدبية أن تكون من العامة، وما ذلك إلا محاولة من المبدعة الغوص في حياة المواطن العربي وأغوار قضاياه مهما كان شكله أو طبقته، وكشف الواقع بعيدا عن ذوي المقامات والعظماء من الشخوص، وهي الميزة التي يتميز بها الجنس القصصي عن غيره من الأجناس (الإهتمام بالطبقة العامة)، أما الأحداث فيمكن القول بأنّها متشابهة إلى حد كبير عند تقسيم القصة إلى أجزائها التي ذكرت سابقا: استقرار إ ضطراب أسئلة ، تعقبها الأجوبة، التصميم على تحقيق الهدف فالوصول الي الغاية المنشودة.

رغم التشابه الموجود في البناء الفني للقصتين، إلا أن هناك بعض الاختلاف كذلك فيما يحدث للشخصيات إذ ينطلق كل من ذي القرنين والخضر معا، ليعودا معا بظفر الثاني وزهد الأول ورغبته عن الدنيا، أما القصة الأدبية، فتبدأ الرحلة بالزوجين ليموت الطرف الاول في بداية المرحلة ويكون حافزا للطرف الثاني(الزوجة) في إتمام المرحلة الثانية، وفيها يتحقق الهدف وتظفر الزوجة بعيني زوجها الخضر، ثم موتها هي الأخرى فبينما دفع ذوالقرنين روحه وضميره دون جسده ثمنا للوصول إلى إجابة شافية وهي النتيجة التي خلص إليها في الأخير، دفعت الزوجة حياتها ثمنا لاسترداد عيني زوجها، وقد خلصت الكاتبة بذلك إلى النتيجة نفسها فلما كانت العبرة التي خلص إليها ذوالقرنين تكمن في كون الإنسان لا يشبع، وأنه لن ينعتق من عبودية نفسه وتكالبه وراء الدنيا إلا بعد أن يوارى في التراب، كذلك لم تهنأ الزوجة إلا بعد أن عانقت أنفاسها وجسدها التراب ولم يرتح الخضرإلا بعد أن وارت عيناه التراب، وهو دليل الخلاص من العبودية الذي سيلتزم دفع الغالي من الثمن والتضحية؛ فإما الحرية وإما الموت. وهذا إشارة من الكاتبة إلى الحالة السياسية والاجتماعية والدينية التي يعيشها المواطن العربي داخل فلسطين من

ظلم ونهب واغتصاب للحقوق، وقد وفقت الكاتبة في المقابلة بين الحياة في النص الأصلي والنص الأدبي، فبينما كانت الحياة في النص الأول تكمن في عبادة الله حق عبادته وذلك بالانعتاق من عبودية شهوات الدنيا وملذاتها، كانت في النص الثاني تساوي الحرية بالانعتاق من عبودية المستعمر المغتصب.

ويظهر المكان في الأسطورة مفتوحاً (اتصال بين عالم الأرض والسماء والرحلة بين مطلع الشمس ومغربها، وذلك لتدل على الإنسان في كل بقعة من بقاع الكون وأنه معني بعبادة الله، أما في النص الأدبي فهو محدود في (القدس) ليدل على المواطن الفلسطيني، وقد تأسطر بأن جعلته الكاتبة يضم أحداثا شبيهة بأحداث الأسطورة ثم إن القدس مكان مؤسطر بذاته لما توالى وتعاقب عليها من حروب دينية وقصص وأساطير.

أما الزمن فتبدأ الكاتبة نصها باستراحة٢٥ تصف فيها عيني خضروالعلاقة التي بينه وبين الزوجة ومن ثمة تقفز إلى المشهد٢٦، أين يدور بينهما حوار حول زواجهما، بعدها تلجأ الكاتبة إلى خلاصة٢٧ تسرد فيها كيف تزوجا وعاشا سعيدين في البداية. ويستمر زمن الأحداث في التطور خطيا مابين استراحة وأخرى إلى أن تصل الكاتبة إلى السرد الإستذكاري٢٨ في الحديث عن كيفية اختفاء عيني خضر. وبينما يبدو الزمن في النص الأصلي أسطورياً الى حد ما؛ إذ طلب ذو القرنين من جنوده التعسكر وانتظاره اثنتي عشرة سنة قرب أرض الله المظلمة، وإن لم يعد بعدها عادوا من حيث أتوا، تأرجح الزمن في القصة الأدبية بين الانفتاح والانغلاق، إذ تبدأ القصة بزمن مفتوح عندما تقول الزوجة (تلك الأشواق التي ولدت منذ أن كنا طفلين ٢٩)، فقد يحدد الزمن بين الطفولة والكبر، لكن السؤال هنا متى بدأت هذه الطفولة؟ ليس هناك تاريخ محدد لها، وهي السمة التي تعطي للزمن انفتاحا على الماضي، ثم يأخذ الزمن انفتاحا آخر لكنه هذه المرة في الحاضر في كل ليلة أتعبد في محراب عينيه ٣٠)

فرغم انحصار الوقت في الليل، (لكن)عملت كلمة كل على فتح وقت هذه الليالي التي لا نعلم مبدأها من منتهاها.

بعدها يتجه الزمن نحو الانغلاق في قولها: (كانت ليلة دافئة في حضنك، لا بل ليلة باردة برحيلك٣١)، إذ حصرت عملية اقتياد الخضر إلى السجن في الليل، ثم تقول: (في اليوم الثاني جاء الجنود وجرفوا الارض ٣٢) (بعد شهر قالوا إنك مت٣٣)... (اسلموا جسدك ليلا لأبيك.... ٣٤). ولعل تراوح الزمن بين الإنفتاح والانغلاق والماضي والحاضر إنما هو محاولة من الكاتبة إجلاء حقيقة المواطن الفلسطيني وبلده، ماضيه وحاضره المملوء بالجراح، وما كان استعمال كلمة الليل التي تتكرر في النص بكثرة إلا إشارة منها إلى جبن الإحتلال اليهودي لفلسطين تحت غطاء الأسبقية في الحق، فكان كل ما يتم ويحدث، إنما يتم في غموض وإبهام دون وضوح السبب الحقيقي، وذلك طبعا خوفا من الثورة وخوفا من انكشاف الحقائق، وبعد ذلك يتواصل الزمن في الانغلاق أكثر في قولها: (حيث استولى المستوطنون على بيت سيدي علي قبل سنوات) ٣٥، وكذلك في: (طوال أسابيع ناجتني عينا خضر)٣٥... وهو دليل قوي على حالة الحصار التي يعيشها المواطن الفلسطيني وتأزم قضيته في الوقت الراهن.

٣-الاقتباس والتناص:

لقد تجاوزت الكاتبة توظيف الاسم الأسطوري الذي ينتمي إلى الأسطورة الأساس - أسطورة "الخضر مع ذي القرنين "- إلى توظيف مكونات أسطورية أخرى ونصوص أدبية يمكن توضيحها كما يأتي:

١-استحضرت الكاتبة بعض الإشارات من النصوص الأدبية الشعرية والمتمثلة في:

❖قصيدة أنشودة المطر لبدر شاكر السياب:

"عيناك غابتا نخيل ساعة السحر " في قولها (تينك العينين... وتشرقان مثل نخيل أخضر)٣٦.

❖قصيدة المجد للظفائر الطويلة لنزار قباني:

"عيناها طيران أخضران ". أين التقى ثلاثتهم في تشبيه العين بالنخيل الأخضر.

❖قصيدة البئر المهجورة ليوسف الخال:

"لنا التراب بيت، رحم، وكفن " وتلتقي بقول الكاتبة: " عينا خضر... تدعواني إلى... وإلى إطعامهما لدود الأرض التي يعشقها "٣٨.

٣. ضمنت المبدعة نصها بعض الأسماء والخلفيات الأسطورية:

أ-الفنيق الطائر الأسطوري الذي ينبعث من رماده والذي يرمز إلى الانبعاث والميلاد من جديد، وقد وظفته المبدعة إشارة منها إلى استمرار المقاومة الفلسطينية، لأن في قتل الخضر ميلاد لألف خضر آخر، إن اطعام جسد الخضر ودمه الأرض الفلسطينية إنما هو بعث لحب المقاومة، ومنبت لملايين السيوف، وبعث حب الجهاد في الأجيال اللاحقة، وقد دل عليه أكثر اسم ابن الخضر (عودة) الذي سيرضع حب استرجاع حق أبيه وشعبه فاسم عودة هو إشارة لعودة الخضر ومقاومته من خلال ابنه وسيوف أخرى.

ب-الأسطورة الأنثوية شهرزاد: في قولها: "وكما أهدى حبه لأرضه التي كان يحدثني كل ليلة عن حبه لها ". ٣٩ وهو شبيه بحكي شهر زاد في الليالي (تمركز الحديث في الليل)..

ج-أسطورة جلجامش: يتلقى النص هنا مع أسطورة البحث عن الخلود (جلجامش) وذلك من خلال بحث الزوجة عن عيني زوجها لترد إليه راحة البال كما بحث جلجامش عن زهرة الخلود ليرد الحياة لأنكيدو.

أما الخلفيات المكن استخرجها من النص فهي:

الخلفية التاريخية والسياسية والدينية:

المتمثلة في الصراع القائم بين اليهود والعرب منذ القدم، وكره كل منهما للآخر وكل ما يرتبط به ونلمح ذلك من خلال: (وبلكنتة العبرية اللعينة...)٤٠. كما يحمل النص الإشارة إلى طبع الإنسان اليهودي والمتمثل في الغدر والخيانة: (باح لي المجند الإسرائيلي)٤١. بكل شيء، وهي إشارة إما إلى الطبع والسلوك اليهودي كما سبق الذكر، وإما إشارة إلى استيقاظ بعض الضمائر اليهودية التي ترفض يهوديتها لما نشب من خلاف داخل الطوائف اليهودية نفسها " إذ أوردت وكالات الأنباء في شهر افريل ١٩٩٧ خبرين:

الأول مفاده أن السلطات الإسرائلية تتوقع أن تشهد مدينة القدس اضطرابات وعمليات إلقاء حجارة، لكن ليس من الجانب الفلسطيني وإنما من الجانب اليهودي المتدين.

أما الخبر الثاني، فهو طرد يهودي أثيوبي من عيادة طبية بدعوى العنصرية، وهوما أثار حفيظة الكثيرمن السود٤٢.

ومنه قد يحتمل أن هذا المجند الإسرائيلي قد أخبر الزوجة بالسر رفضا منه لانتمائه اليهودي، لكنه غطى رفضه بقبول المال المقدم من الزوجة مقابل البوح بالسر.

ب. المطاوعة:

تمكنت الكاتبة من تطويع مختلف العناصر الأسطورية الموظفة في نصها الإبداعي انطلاقا من اعتمادها على:

التشابه: الذي يتضح أكثر في البناء الفني أين تشابهت الأحداث الفنية مع الأحداث في القصة الأصلية فكل حكاية من الحكايتين تبدأ بالاستقرار ثم حدوث الاضطراب، فالاسئلة، فالاستعداد، وأخيرا تحقيق الهدف ويظهر التشابه كذلك من خلال تشابه الشخصيات الرئيسة فنجد التقابل بين كل من ذي القرنين، الخضر وروفائيل في الأسطورة، والزوج (الخضر)، والزوجة والمجند الإسرائيلي في النص.

هذا فيما يخص الأحداث العامة وشبهها بأحداث الأسطورة الأساس، أما التشابه الآخر فقد تم على مستوى الأحداث الداخلية الجزئية، فنجد الخضر وزوجته شبيهين بشهرزاد وشهريار في قصة الليالي؛ أين يتم الحديث عن الأرض كل ليلة.

كما نجد التشابه كذلك في دور الزوجة ببحثها عن بعث الحياة (ارتياح البال والهدوء) في زوجها بعد أن واراه التراب باسترجاع عينيه والبحث عنهما، وذلك كثير الشبه بمحاولة جلجامش إيجاد زهرة الخلود لإرجاع الحياة لأنكيدو، وقد تم إحداث التشابه الآخر بين ولادة الطفل (عودة) وإعادة عيني خضر للتراب وبين بعث حب المقاومة والقتال من خلال طائر الفنيق وانبعاثه من رماده إشارة إلى انبعاث الخضر (انبعاث المقاومة من خلال موته في أناس آخرين ومنهم الابن عودة).

٢- التشويه والتغيير: يظهر التشويه والتغيير من خلال الحصول على قصة ثانية هي قصة الشاب الفلسطيني "الخضر " وزوجته وما مرا به من ظلم من طرف اليهود في الأرض الفلسطينية في القدس، أين يحلم الزوج بأرض محررة، لكنه يقتل وتسعى الزوجة لمعرفة سر اختفاء عينيه التي كانت سبب قتله. ولعل أول تغيير يكمن في موقع الشخصيات فبينما كانت شخصيات القصة الاصل من أسمى الطبقات كانت شخصيات القصة الفنية من الطبقة العادية، ولا سيما شخصية الملاك التي تقابلها شخصية اليهودي (المجند).

ويظهر التشويه والتغيير فيما وقع للزوجين كذلك، فبينما عاد كل من ذي القرنين والخضر سالمين غانمين يحملان المغزى من رحلتهما، فقد الزوج والزوجة حياتهما في القصة الأدبية وكان ثمن حصول الزوجة على مرادها دفع حياتها ثمنا لذلك.

فضلاً عن ما سبق يمكن الحديث عن التغيير الذي أحدثته الكاتبة في استعارتها قصة الليالي، فلما كانت في القصة الأصلية شهرزاد هي الراوية

وشهريار (الرجل) هو المستمع، كان العكس في القصة الأدبية ؛ فالمحدث كل ليلة كان الخضر والمستمعة كانت الزوجة، ثم يأتي التغير في الفعل ذاته، إذ كان في قصة شهرزاد "حكي " وهو متعلق برواية العجيب من الأمور أما في النص الأدبي فهو "حديث " ويحمل الواقع المعيش وأحلاما مستقبلية، وإذا كانت شهرزاد تشغل شهريار عن قتلها من خلال الحكي كان الخضر يشعل حب الأرض والحرية، وحب الأحلام في قلب زوجته.

ومن ثمة نجحت المبدعة في تطويع مختلف العناصر الأسطورية من خلال تقنيتي التشابه والتغيير لرسم قصة جديدة تحمل شحنات دلالية مختلفة.

ج- مستوى الإشعاع:

بتوظيفها للعديد من العناصر الأسطورية تمكنت المبدعة من خلق نص جديد عن طريق تطويعها لتلك العناصر انطلاقا من اعتمادها لعمليتي التشبيه والتحوير(التغيير) لتحصل في الأخير على نص جديد هو "عينا خضر" الذي يتفق مع النص الأصلي في بنائه اتفاقا تاما، ويختلف في دور شخصياته بناءً على ما تسعى الكاتبة لإجلائه وما تشير إليه. وعليه أعطى هذا التجلي والتطويع بعض الأبعاد الدلالية التي يمكن ذكرها فيما يأتي:

١- **البعد الديني:** ويتجلي من خلال الصراع القائم بين الفلسطينيين واليهود من أجل أرض فلسطين وهي قصة معروفة في ديننا الحنيف.

٢-**البعد التاريخي:** ويتمثل في الصراع ذاته الذي نشب منذ القديم إلى يومنا الراهن، وقد أشارت الكاتبة إلى ذلك من خلال الاستيلاء على (بيت سيدي علي وذكرها لبعض الأزمان على سبيل التاريخ.

٣- **البعد السياسي:** وهي الحرب التي تدور بين الفلسطنيين واليهود لأجل ما سموه بأرض الميعاد، والدعوة إلى استمرار المقاومة من أجل الحصول على الحرية.

٤- البعد الأخلاقي: إذا كان الانعتاق من شهوات الدنيا يكمن في محاربة النفس وتقوى الله حق تقاته، فالانعتاق من عبودية البشر يكمن في القتال أو الموت.

٥- البعد الاجتماعي الثقافي: وهي الحالة التي أحالت إليها الكاتبة والتي تتمثل في الحالة المعيشية للمواطن الفلسطيني الذي يعتمد بنسبة كبيرة على الأرض وما عليها من شجر وزيتون، والدليل على ذلك قول الخضر موصيا زوجته (خذي بالك من الولد والزيتون يا امرأة)43. كما تناولت الكاتبة الكثير من المصطلحات التي تدل على الأرض مثل النخيل الأخضر، الغرس، غرستنا، شجيرة، زيتون، أرض،....... وهي إشارة أيضا إلى التعلق بالجانب الزراعي الذي يمثل الحياة.

٦- البعد الفني الجمالي: ويظهر ذلك من خلال قدرة الكاتبة على تطويع العناصر الأسطورية وتوظيفها في جنس القصة القصيرة وإعطاء نص فني جديد وما ينسحب على هذا الأخير من بناء أسلوبي راقٍ ولغة شيقة أظهرت فيها المبدعة موقفها من الراهن الفلسطيني، وما يعانيه المواطن الفلسطيني وحلمه الدائم بالعيش في أرض محررة تشرق على أسوارها الشمس.

المجموعة القصصية: الكابوس.

بحيرة الساج.

الطوفان:

لما كان الطوفان من أهم قصص الديانات السماوية، تسربت قصته إلى معظم الأساطير القديمة بعد أن أجمعت جميعها على حدوثه، وأنّ الله سبحانه و تعالى نجى منه نبيه نوح عليه السلام ومن اتبعه من الصالحين، و بينما تباينت تفاصيله، انتهت جميعها عند مأساة الغرق ومحنة النجاة٤٤.

❖بحيرة الساج..... صراع في عوالم الحب......

لم تعالج سناء شعلان أساطير الطوفان دراسة وحسب، وإنما ولجت إليها إبداعا كذلك، ولعل قصتها القصيرة "بحيرة الساج" من مجموعتها القصصية "الكابوس" خير دليل على دلك.

تروي قصّة "بحيرة الساج" قصّة حب بين فتاة والعملاق" عوج بن عناق" الرجل الضخم اليد يقارب عنان السماء بطوله، المسكون بالشر. يعمل "عوج" على قطع أشجار الساج التي زرعها "نوح" عليه السلام ويعتني بها ليبني سفينته "ذات الودع"٤٥- كما تسميها الأساطير- امتثالا لأمر الله تعالى ليحتمي بها ومن معه من المؤمنين من الطوفان الذي يهدد الأرض. هناك في غابة الساج يلتقي "عوج" بالطفلة التي خطفته جرأتها وبراءتها صغيرة واختطفه حبها صبية؛ فقد كانت المخلوق الوحيد الذي يأنس إليه ولا يخافه.

تكتشف الفتاة حب الله من" نوح" وتتعرف إلى الإيمان كما عرفت حب "عوج"، لكن عوجا يأبى أن يرى حب الله وحب الإيمان... ، فيتصارع الحبان بداخلها كما يتصارع الحب والكره في قلب "عوج".... ، ويأتي الطوفان على كل شيء... ، ترتقي الفتاة آخر درجة في سلم النجاة حيث "نوح" وباقي المؤمنين، تمد يدها إلى "نوح" و فجأة تسمع صوت "عوج" يشق الأمواج ويناديها، بل ويشق قلبها لينسيها نفسها، تستعطف "نوحا" فيأبى مساعدة كافر، يتخافت صوت "عوج" وهو ينادي الفتاة... لقد ابتلعته الأمواج، تسحب الفتاة يدها من يدي "نوح" وتهوي حيث الحب، حيث "عوج بن عنق". ٤٦

الدراسة النقدية:

- التجلي:

١-العنوان:

أعطت المبدعة قصتها عنوانا مكونا من كلمتين أو بالأحرى اسمين "بحيرة" و"الساج".

أما كلمة بحيرة فهي تعني الماء والذي يرمز إلى الخصب والحياة، لكن لِمَ لم تقل الكاتبة غابة الساج بدل بحيرة الساج؟ فلا يمكن أن تدل كلمة بحيرة هنا أن نوحا عليه السلام كان يغرس أشجاره وسط بحيرة؟!وذلك ما دلت عليه جمل النص: "كم كانت تحب هذه الغابة التي تتربع على هضبة مهولة دون باقي بقاع الدنيا"٤٧ وجملة " ولكني أحب هذه الشجرة، وأريد أن أربط حبال أرجوحتي بأغصانها٤٨؛ إذ لا يعقل أن تصنع الفتاة أرجوحة على أشجار تنمو وسط بحيرة! كما لا يمكن لطوفان هائل أن يصنع بحيرة وحسب.

إن اختيار الكاتبة لكلمتي "بحيرة" و "ساج" لم يأتِ من فراغ إنما هي محاولة منها في أن تكتب الخلود لقصة صراع الحب التي لاحت معالمها من غابة الساج مكان التقاء الفتاة "بعوج": "توقعت أن ترى "نوحا"... ولكنها لم تتوقع أبدا أن تجد "عوجا" أمامها"٤٩ ومكان اكتشافها لحب الله: " فآمنت به وكفرت بطواغيت قومها"٥٠. كما كان هدا المكان بالذات مكان نهاية قصة الحب ونهاية "عوج" الذي بقي قابعا فوق شجرة ساج عالية من بقايا الأشجار التي أجتثها "نوح" لبناء سفينته. لم يعن الفتاة أي مكان آخر سوى غابة الساج، ولم تعنها المياه الغزيرة التي ابتلعت الأرض، وإنما عنتها المياه التي طوقت غابة الساج حيث "عوج" وحيث بدأ الحب وانتهى. ومن ثمة لم يعنها سوى ذاك الحيز من الماء والأشجار؛ فكان العنوان أكثر ملاءمة، وفيه بعض الترميز لقصة الطوفان٥١ وأسطورة العملاق "عوج بن عناق"؛ لأن أشجار الساج هي النوع الذي تولاه "نوح" عليه السلام بالرعاية لأجل بناء السفينة، والبحيرة تحمل معنى الماء، والاثنان معا يحملان صورة الطوفان الذي تقول الأسطورة أن "عوجا" كان قد نجا منه.

٢-البناء الفني للنص:

إن قراءة العنوان لم توح مباشرة إلى أسطورة (العملاق عوج)٥٢، إلا أنه وبعد الدخول إلى كلمات النص الأولى الصوفية التي تدعو إلى إكتشاف حب

الله، وبعد ذكر اسم النبي "نوح بن لامك"، بدأت معالم القصة بالظهور ثم لاحت الأسطورة، بذكر الرمز الأسطوري "عوج بن عناق".

إعتنت الكاتبة بالأحداث مادة القصة إلى جانب الشخصيات، فكانت قد ذكرت "نوحا" و"عوجا" رمزا القصة والأسطورة الأساسيين، وقد تخللتها بعض الحوادث المشابهة، ناهيك عن الوصف الذي يرحل بالقارئ إلى تصور الأحداث والدخول في عالم النص، ثم إنها عمدت إلى تقنية الترتيب غير المتسلسل شكليا، مما يدفع بالقارئ الى الخوض في القصة وإعادة ترتيب أحداثها في ذهنه، وذلك مانراه في القصة التي بين أيدينا، أين بدأت بالحديث عن اعتناق الفتاة لعقيدة نوح ثم، رجعت الى الحديث عنها طفلة، فالنهاية التي آلت إليها.

وعليه يمكن أن نقسم النص إلى مراحل القصة أو الأسطورة الأصليين بغض النظر عن الإستباق الذي أحدثته الكاتبة بالحديث عن إعتناق الفتاة لدين نوح بن لامك.

وتقول قصة الطوفان، أنّه لما دعا نوح قومه إلى عبادة الله الواحد، وقد كانوا يعبدون أصناما تسمى "ودا، وسواعا، ويغوثا، ويعوقا، ونسرا"، وهي أسماء لرجال صالحين ماتوا فأوحى الشيطان لقومهم أن يضعوا لهم تماثيل تذكّرهم بهم فعبدت فيما بعد في قوم نوح، وهزأوا مما دعاهم هم إليه، ودعوه بالمجنون، فدعا نوح الله أن يجازيهم بأعمالهم فاستجاب، وأمره أن يصنع الفلك وتوعدهم بطوفان لايبقي ولايذر، فصنع نوح الفلك من شجر الساج، ولما أتمها حمل فيها من كل حي اثنين وقلة ممن اتبعه، حتى إنه دعا ابنه كنعان فلم يستجب، ومات على كفره. وأتى الطوفان كل شيء ولم يبق على الأرض من مخلوق، لكن تقول الأسطورة أن هناك رجلا من العمالقة يسمى "عوجا بن عناق" ذي طول لا يوصف كان يخوض في الطوفان فيصل إلى ركبتيه، وقيل بأنه كان الناجي الوحيد منه.

وقد كان النص الفني كثير الشبه في بنائه بالنص الأصلي، إذ يقول أن "نوحا بن لامك" دعا قومه إلى عبادة الله وحده وترك عبادة الأصنام (ود، وسواع، ويغوث، ويعوق، ونسر)، لكنهم هزؤا منه وآذوه، ورموه بالجنون، فدعا الله أن يجازيهم فاستجاب الله وأمره ببناء سفينة تنجيهم من الطوفان الذي كان قد هدد به، وكان هناك عملاق يدعى "عوجا" شديد الكره لنوح فكان يقطع أشجار الساج التى يعتني بها نوح نكاية فيه، وهو على هذه الحال إذ إلتقت به طفلة كانت تريد صنع أرجوحة في الغابة على أشجار "نوح "، وطلبت من عوج أن لا يقطع الأشجار، فاستجاب لها، وتعود رؤيتها وإعادها للبيت حتى صارت امرأة، ووقعا في حب بعضهما.

دعا نوح الفتاة لدين الله فاستجابت بعد أن ذاقت حلاوة الإيمان، وأرادت أن تصلح من حال عوج لكنه أبى. أتم نوح صنع سفينته وحمل معه كل من آمن به وزوجا من كل حيوان، وبعد أن غمر الطوفان الأرض نادى نوح ابنه كنعان ليؤمن فأبى هو الآخر. وغرق كل شيء ولم يبق إلا عوجا متخذا له شجرة ساج باقية في غابة نوح تقيه من الغرق. وكانت الفتاه آخر من يصعد سفينة نوح، فأخذ ت تنادي عوجا وترجو نوحا أن ينقذه لأنها تحبه، لكن نوحا رفض وقال بأنه لا يمكنه إغاثة الكافرين، وبعد أن تسمع الفتاه صوت عوج يشق الأمواج ليناديها تسحب يدها من يدي نوح وتهوي إلى الماء حيث تلحق بعوج نحو الموت.

والجدول الآتي يوضح تشابه بناء الأحداث التي سبق ذكرها:

النص الأصلي	النص الفني
الثوابت	

قصة الطوفان ١-عبادة قوم نوح لـ: ود، سواع، يغوث، يعوق، ونسرا. (كفرهم). ٢-أذيتهم لنوح والسخرية منه. دعاء نوح واستجابة الله له. ٤-أمره ببناء سفينة. ٥- بناء السفينة من شجرة الساج. ٦- دعوة نوح ابنة كنعان الذي أبى وغرقه مع من غرق.	قصة الطوفان عبادة قوم نوح لـ: : ود، سواع، يغوث، يعوق، ونسرا. (كفرهم). ٢-أذيتهم لنوح والسخرية منه. دعاء نوح واستجابة الله له. أمره ببناء سفينة. ٥-بناء السفينة من شجرة الساج. ٦- - دعوة نوح ابنة كنعان الذي أبى وغرقه مع من غرق.
المتغيرات	
أسطورة عوج: بقاء عوج على قيد الحياة ونجاته من الطوفان. ٢- حبه لامرأة في زمن إبراهيم وهي زوجته عليه السلام	قصة عوج: موت عوج وهلاكه. حب عوج لفتاة هلكت وإياه في زمن نوح عليه السلام.

من خلال الجدول السابق يمكن لنا استخراج شخصيات النص الأدبي التي ماثلت شخصيات القصة والأسطورة في أصلهما، فشخصية نوح بن لامك، وكنعان بن نوح، وعوج بن عنق في النص الأدبي هي الشخصيات الأسطورية ذاتها في أسطورة عوج وقصة الطوفان، فضلاً عن بطلة النص الأدبي التي اختارتها سناء شعلان فهي شخصية عادية من العامة، وذلك محاولة من الكاتبة اختصار المسافة بين نصها وبين المتلقي.

كما اعتمدت الكاتبة الأحداث العامة للقصة والأسطورة الأصل في نصها الأدبي كما لو أنها حملت البطلة ووضعتها في عالم نوح وعوج، فضلاً عن

تغيير الحدث الأخير الذي مفاده موت عوج بدل بقائه على قيد الحياة في الأسطورة.

فالقصة تبدأ في الأصل بدعوة نوح لقومه لما زاد فيهم الكفر، ثم أذيته وأمرالله له ببناء السفينة، ثم إرسال الطوفان، وموت الكفرة وابن نوح، وبقاء عوج على قيد الحياة، فنجد الأحداث نفسها في النص الأدبي: كفر قوم نوح، غرسه لأشجار الساج والاعتناء بها، ثم تخلل الأحداث العامة الحقيقية أحداث أخرى وهي أن هناك فتاة صغيرة كانت تحب اللهو بنصب أرجوحة في غابة نوح "كم تحب اشجار الساج "٥٣، وكانت تخاف عوجا لكثرة ما سمعت عن شره، ولأنها رأته بأم عينيها يضرب أحدهم في السوق حد الموت " كانت تعرف اسمه الذي يوقع الهلع في القلوب فهو من شر الناس "٥٤فقد رأته يوما يضرب رجلا حد الموت في سوق المدينة "٥٥ أما نوح فلم تكن تبالي بما يقال عنه ولا تخافه، فهي لم تشاهد منه غضبا الا لفاحشة يراها.

لم تكن الفتاة الصغيرة معنية بما يجري حولها، لاحب.... ولا دين!، فقد كانت ككل الأطفال لا يعنيها إلا اللهو واللعب، تؤمن بما تسمع ولا يتغير اعتقادها بما سمعت إلا عن سابق تجربة، فقد سمعت عن عوج أنه شرير فخافته وزاد خوفها لأنها رأته يضرب شخصا، لكن لما مرت الأيام وعاملها عوج بلطف وحب تغيرت نظرتها له رغم ما قاله الناس عنه: " أنا أحب عوجا، إنه طيب "٥٦. " "وتأمرها الألسن همسا بالابتعاد عنه "٥٧.

أما نوح فلم تكن تخاف منه لأنها عايشته عن كثب، فهو لم يمنعها يوما من اللعب في غابته، ومن ثمة حاولت الكتابة الانتقال بنا نحو طور من أطوار حياة الإنسان فصورت بطريقة رائعة كيف أن الطفل يولد صفحة بيضاء، نخط عليه ما نشاء، ثم يكتسب رويدا ما يراه في حياته انطلاقا من التجربة، فالفتاة كانت تخاف عوجا لما سمعته عنه ولما رأته عن بعد، لكن عندما دنت منه أكثر تغير رأيها.

بالعودة إلى شخصية نوح وتأثيرها في شخصية الفتاة بدعوتها إلى استشراف نور الرب، أين تغلغلت كلماته إلى صدرها وقلبها الذي اعتنق بكل حب حب الله، وهو جانب آخر من حياة الإنسان تدلنا عليه الكاتبة. لقد كان قلب الفتاة مليئا بحب عوج، لكن كلمات نوح تغلغلت هي الأخرى لتنافسه المكان، بل وتعدته لأن تدعو عوجا ليعدل عن كفره، إنه فراغ الروح والشوق إلى الطمانينة، إلى الحب الأعظم، إلى من يقود هذه الروح، هنا أين اصطدمت كلمات نوح عن الله بروح الفتاة وفكرها، وما هو موجود في واقعها المعيش؛ كيف لأصنام صماء لا تنفع ولا تضر أن تقدم لها الحب الذي تحتاجه والطمانينة، فهي لا تتحرك، لاترى، ولا تستجيب! "ما أنتم إلا أحجار صماء، ليس لها قلب "٥٨.

قال لها نوح إن الله هو الحب، والله يأمر بالحب، فكيف لها أن لا تؤمن بمن أعطاها حرية حب عوج، فقد كان الجميع يبعدها عنه إلا نوحا، إذا فهو يعرف معنى الحب الذي يشق طريقه إلى القلوب. قال نوح إن الله يحب الحب وهي تحب عوج، فأنى لها أن تكفر بالله! بل ستكفر بطواغيت قومها الذين أرادوا إبعادها عن عوج، وتؤمن برب نوح (فآمنت به وكفرت بطواغيت قومها ٥٩).

فالشخصية هنا تعبر عن الذات المنقادة نحو عواطفها وما يلبي رغباتها، فقبل أن تسمع الفتاة خطاب نوح عن الحب، كانت تفتقد لشيء ما يطفئ ظمأها ويساندها في حبها لعوج، ولما ألقى نوح عليها تلك الكلمات التى روت عطشها، آمنت بصاحب الكلمات، وآمنت بالله الواحد.

أما شخصية عوج بن عناق فقد حملت صفات الشخصية الأسطورية في البداية، إذ كان رجلا طويلا عملاقا كثير الشر، يحسب له الغير ألف حساب، ويهابونه، فكان يعارض نوحا ويقتلع أشجاره نكاية فيه. أما الصفات التي أصبغتها الكاتبة عليه في النص، فهي صفات أخرى مخالفة لطبيعة عوج؛ لقد بات طيبا لطيفا أمام براءة وخوف طفلة أخبرته بجرأة وصدق بأنه شرير،

لقد عجز أمام صدق مشاعرها وبراءتها أن يرد على كلامها السيئ بسوء يماثله (قالت هامسة لأنك شرير... قال ضاحكا... ومن قال لك إني شرير)٦٠.

لقد تعود عوج أن يفر منه كل من يراه، ولم يتجرأ أحدهم يوما على نعته بسوء، لكنه هذه المرة قد صفع على وجهه بسيء الكلام، وممن؟ إنه من أضعف خلق الله؛ طفلة صغيرة لا زالت تلهو وتعبث في الغابة، وما لم يتوقع أن عوجا رد على الطفلة ضاحكا، ثم ربط أرجوحتها إلى الشجرة التى أرادتها وكان يريد قطعها، ولم يكتف بذلك وإنما اعتاد على حمل الفتاة وإعادتها نائمة إلى منزلها، كما ألفته هي الأخرى؛ فقد لاحت لنا لوحة رائعة تحمل أسمى معاني الحب والتسامح، وهي تحولات الذات وصراعها بين الخير والشر بين الحب والكراهية، فعوج إنسان والإنسان قطبان متنافران خير/شر، إنه وسطية بين الملاك والشيطان، فإما أن يكون خيرا لا شر فيه وهو الملاك، وإما شريرا لاخير فيه وهو الشيطان، وما دام عوج إنسان، فلابد أن يكون هناك خير وشر معا، وعلى الإنسان أن يختار بين الاثنين، وعلى أحد القطبين أن يتغلب على الآخر حتى تصنف الذات في أي اتجاه هي.

فذات عوج كانت شريرة، وكان جانب الخير فيه نائماً، لكنه استيقظ ما إن مسته براءة وحب وصدق لم يعهدعوج تلقيها من أحد، فقد يمر عوج بالناس فيهابه بعض الناس ويبتعدون عنه، يثني عليه بعضهم الآخر حتى لا يؤذيهم، ولكنه يعلم أنه شرير، وأن الجميع يكرهه، أما هي فكانت الوحيدة التى قالت له "شرير" في وجهه، وهي الوحيدة التي أحبته ولم تعد تخافه. كأي إنسان احتاج عوج للحب، هو رجل شرير، لكنه يحتاج لحب امرأة وحنانها، يحتاج لصوتها العذب وهي تلفظ اسمه بحب كما لم يفعل أحد من قبل، إنها حاجة الرجل للمرأة التى تكمل معنى حياته، رغم جبروته وامتلاكه للقوة لم يكن عوج ينقصه شيء لكنه كان ضعيفا أمام الفتاة، فرغم قوته وعنفوانه أظهر أنه يحتاج اليها وفي آخر لحظات له على أرض الساح أين كان الطوفان

يبتلعه لم يأبه للموت وإنما نادى عليها هي بالذات، فهل كانت ستنقضه؟ طبعا لا، فهي أضعف من أن تتحدى قوة الله، فعوج لم ينادها لإنقاذه، إنما رفضا منه أن يفقد حبا قد وجده دون حب كل البشر.

ويتوالى صراع الذات في عوالم الحب مرة أخرى مع شخصية نوح وشخصية ابنه كنعان، فنوح نبي وقد أمره الله بأن يغض الطرف عمن دعاهم إلى الهدى وأبوا، ولكنه بقي لوهلة يرجوا ابنه كي يؤمن وينجو بنفسه، لكن الابن يرفض الانصياع؛ فيهلك مع من هلك. ويكمن الصراع كذلك في شخصية الفتاة عندما تصعد السفينة وتتشتت روحها بين النجاة مع المؤمنين وبين ترك عوج، فترجوا نوحا أن ينقذه لكن نوحا يرفض إغاثة الكافرين بأمر من الله، ولكنه يرق لحال الفتاة فتظهر الدموع في عينيه وقد نجحت الكاتبة في إظهار الصورة الرائعة لصراع النفس بإضفاء الحوار ووصف الجدال القائم بين نوح والفتاة، تقول بعصبية وانفعال:(أرجوك يا نوح أنقذه...... - لكنه كافر......، - ولكنى أحبه...)٦١

فالانفعال والتمني، والوصف، والاستدراك، والحزن عوامل شاركت في صنع ملحمة الصراع فى عوالم الحب، فعندما يقرأ المتلقى هذا الحوارالقائم بين الطرفين يحس وكأنه يشاهد فلما لا يقرأ قصة لدقة التصوير الذي إنتهجته المبدعة. ويستمر حوار الذات الممزقة بين عوالم الحب بين شخص الفتاة التي ترجوا نوحا لينقذ عوجاً وهذا الأخيرالذي يناديها وحدها من دون كل الناس، وفي النهاية تقرر أن تلحق بعوج حيث هو، حيث الموت، فتسحب يدها من يدي نوح وتهوي.....

وتشكل غابة الساج المكان الأسطوري البارز في قصة سناء شعلان، وإن كان في الأصل المكان الذي عمه الطوفان هو بمثابة المكان الأسطوري، لكن الكاتبة لم تتحدث بإسهاب عن المكان في البداية لمّا كانت بصدد إعطاء خلاصة للأحداث التي وقعت للفتاة عند اعتناقها لدين نوح عليه السلام، فقد سردت

الأحداث بإيجاز، ولم تعط أي تفصيل سوى عن الكلمات التي قالها نوح وقبولها من طرف الفتاة.

ثم تنتقل إلى الحديث عن المكان الأسطوري (غابة الساج) كونها محور الأحداث وملتقاها، فلقاء عوج بالفتاة كان في غابة الساج(وغدت الغابة عدنهم المقدس)٦٢، وحب الفتاة لنوح كان سببه سماحه لها باللعب في غابة الساج، وانتقام عوج من نوح يتمثل في قطع أشجار الساج من غابته، وبداية حب الفتاة لعوج في غابة الساج، ونهاية حياة عوج كانت على شجرة ساج، أين انتهى الحب كذلك؛ حينما تحولت غابة الساج إلى بحيرة الساج. فالمكان الأسطوري الذي كان مفتوح الأرجاء في النص الأصلي بات ضيقا ومحدودا في النص الأدبي إذ حصرته الكاتبة في منطقة الساج منطقة بداية صراع الشخصيات الثلاث.

أما الزمن فقد بدأ بخلاصة تحكي ما مرّ من أحداث، أين يتوقف السرد عن الحركة عندما تتخلله استراحة أو مشهد ما، وذلك من خلال وصف الفتاة وغابة الساج وخطاب الفتاة الذي تلقيه على الآلهة الصماء وتنادي عوجا وترسل له كلماتها وهو غائب.

بعدها ينحو الزمن منحى آخر عندما يرجع إلى تقنية الاسترجاع أو الاستدراك الاستذكاري للكشف عن طباع ومميزات الشخصيات؛ عندما تعرج الكاتبة على طفولة الفتاة وأول لقاء لها مع عوج، أين تتدخل بعض المشاهد والاستراحات من حين لآخر، ويستمر زمن السرد بالتتابع خطيا إلى نهاية القصة ما بين مشهد واستراحة فيمتزج زمن القصة الأسطوري بزمن القصة الفنية ليعبر عن الواقع الذي ترمي إليه المؤلفة.

٣-التناص والاقتباس:

عمدت الكاتبة إلى اقتباس الرموز الأسطورية المتمثلة في الشخصيات: نوح عليه السلام، كنعان بن نوح وعوج بن عناق، كما استحضرت اسم الشجر

الذي صنعت منه السفينة(الساج)، فضلاً عن اسماء الآلهة التي عبدها قوم نوح والمتمثلة في: ود، سواع، يغوث، يعوق ونسر اقتباسا من القران الكريم.

وعدا الأحداث التي قد جاءت في الكتب الدينية وكتب التفاسير عن قصة الطوفان، أضافت الكاتبة أحداثا تليق ببطلة قصتها وتجعلها تتحرك في انسجام تام مع النص، فلم تبتعد بها عن أجواء قصة الطوفان كثيرا، فقد كانت من قوم نوح، ومن ثمة تعبد ما يعبدون، وتلقت مثلهم دعوة نوح، وكانت تتردد على غابة الساج لتلهو.

يزخر النص بالتناصات القرآنية منها: (سخر الناس من الأمر السماوي الغريب) إشارة إلى قوله تعالى «..... ويصنع الفلك، وكلما مرّ عليه ملأ من قومه سخروا منه..... »٦٣. وكذلك قول الكاتبة على لسان بطلتها (إنك لست سوى حجارة صماء، لتنتقمي لذلك، لتنتصري لنفسك، أنى لك ذلك)٦٤، (إني مؤمنة برب نوح)٦٥ فنجد التقاءً واضحاً لرفض الفتاة للآلهة المزعومة ورفض إبراهيم عليه السلام لعبادة الأصنام وتحطيمها كما نجده في قيام الفتاة بشتمها- للآلهة- والإعلان عن إيمانها بالله، وذلك في قوله تعالى: «..... فسألوهم إن كانوا ينطقون »٦٦، وقوله: «قال بل ربكم رب السموات والأرض الذي فطرهن وأنا على ذلك من الشاهدين»٦٧.

كما يظهر التناص في قولها (من لحظات ابتلع الموج (كنعان) بن نوح الذي كان عزم والده وانصياعه لأوامر ربه سدا منيعا يمنعه من أن يذوب شفقة على ابنه الكافر العاص) إشارة إلى قوله تعالى: «قال يا نوح إنه ليس من أهلك، إنه عمل غير صالح فلا تسألن ما ليس لك به علم، إني أعظك أن تكون من الجاهلين ❖ قال رب إني أعوذ بك أن أسألك ما ليس لي به علم وإلا تغفر لي وترحمني أكن من الخاسرين»٦٨

تناص أدبي: أين نجد التقاء الكاتبة والشاعر في الحديث عن الطوفان ونجاة نوح وانتصاره على الظلم، إذ يقول الشاعر في ديوانه (قلبي وغازله الثوب الأزرق)٦٩:

مذ كان يناضل في السفح هدير الطوفان.

لكن نوح بلغ الجبل الأعلى وانتصر الإنسان.

كما يحلينا فعل انتهاك حرمة الغابة بقطع أشجارها إلى تناص أسطوري بين قصة عوج الذي انتهك حرمة غابة نوح وهي أشجار مقدسة لأنها زرعت بأمر من الله تعالى وبين أسطورة (أريزختون) الذي انتهك حرمة غابة مخصصة لد متر، رغم توسلات الآلهة، فرمته بلعنة الجوع الدائم حتى انتهى بالتهام نفسه ٧٠.

ثم نجد التناص التاريخي في " قد انهار جبروته أمام يقين الموت " مع قصة فرعون الذي أعلن إيمانه بعد أن غرق في اليم، وكذلك قول نوح لما طلبت منه الفتاة إنقاذ عوج (ولكنه كافر وهذه السفينة للمؤمنين فقط)٧١ إشارة إلى قوله تعالى: «.... ولا تخاطبني في الذين ظلموا إنهم مغرقون»٧٢، وكذلك في (حتى الآلهة عجزت أن تضع حدا له)٧٣ إشارة الى أن القوم يعرفون عجز آلهتهم، لكن لا يقرون بذلك، وفي ذلك تناص مع قصة الخليل عليه السلام و قوله تعالى: «ثم نكسوا على رؤوسهم لقد علمت ما هؤلاء ينطقون»٧٤.

ب. المطاوعة:

تمكنت سناء شعلان من تطويع المكونات الأسطورية التي وظفتها انطلاقا من:

١- التشابه: وذلك يظهر في بناء الأحداث التي تماثل تقريبا القصة والأسطورة الأصل تماثلا تاما وذلك في إلباس الشخصيات الهالة الأسطورية ذاتها مثل شخصية نوح فهي شخصية حكيمة ورعة تقية تخاف الله وأما عوج فهو الشخصية الأسطورية الشريرة التي تسكن جسدا ضخما لا يوصف له

طول، كما أضفت على المكان هالة أسطورية هو الآخر كونه المرتكز الذي دارت فيه الأحداث، وأما الزمن فكان أسطوريا كذلك فقد كان زمن البداية والنهاية ؛ بداية إيمان الفتاة ونهايتها بالكفر للحاقها بعوج، كما كان يمثل النهاية والبداية كذلك، فالطوفان قضى على كل شيء، على الحياة بأسرها، فانتهى بذلك عهد الكفر، وبدأت حياة جديدة مع القلة من المؤمنين.

٢- التناقض والتحوير: أين أحدثت الكاتبة اختلافا في شخصية عوج، فالأسطورة تقول بأنه شرير لا يهاب شيئا يخوض في الطوفان الذي يصل إلى ركبتيه وقد نجا منه، أما في النص الفني، فنرى إحداث تغيير وتحوير بجعل عوج شخصا لطيفا طيبا مع الفتاة يبادلها حب بحب، كما نرى الخوف في عوج لما يهاب الموت، ثم نراه يصعد أعلى شجرة ساج ليحتمي من الطوفان – رغم علمنا أنه يخوض فيه برجليه فيصل الى ركبتيه في الأسطورة- فضلاً عن موته غرقا، وهو ما يخالف النص الأصلي الذي يقول بأن عوجا يهلك على يدي سيدنا موسى عليه السلام.

ج- مستوى الإشعاع: انطلاقا من تقنيات التشابه، والتحوير، والتغيير تمكنت الكاتبة من خلق قصة أخرى تحكي صراع النفس البشرية داخل دائرة الرغبات، الحب، الروح، الكره، والشر..... إذ مزجت الكل في لوحة متجانسة لاحت لنا من خلال الكثير من الصور التي تنم عن مجموعة من الأبعاد نذكرها كما يأتي:

١- البعد الثقافي الديني: ويتمثل في ذكر قصة الطوفان وبعض الأسماء منها نوح بن لامك كنعان بن نوح، كذلك أسماء الأصنام التي كان يعبدها قوم نوح (ود، سواع، يعوق، يغوث، ونسر) التي تعد إضافة ثقافية دينية للنص الفني بحق، ناهيك عن اسم الشجر الذي صنع منه الفلك (الساج)، وطولها (ثمانين ذراعا) والمادة التي طليت بها (القار).

٢- البعد الأخلاقي: ويتمثل في إقبال الناس دوما على ما يطمئنون له وإدبارهم عما هو دون ذلك، فلما كان نوح لطيفا، طيب القلب، لم تخفه الفتاة، في حين كان عوج شريرا يزرع الذعر في كل من يراه ويعرفه، فكانت الفتاة تهرب منه كلما رأته، لكن عندما تغير طبعه معها إلى الرقة والحنان، لم تعد تخافه وبادلته حبا بحب.

٣- الجانب العلمي الفلسفي: وهو أن الإنسان يولد صفحة بيضاء، ورويدا يكتسب ويتعلم معنى الحياة وقيمتها ممن حوله ومن الاكتشاف، فهو ابن التجربة؛ فالفتاة لم يكن يعنيها ما يحدث حولها، آمنت بما سمعت في البداية (خافت عوج لما سمعت عنه من شر إضافة إلى رؤيتها له وهو يضرب شخصا، ثم تحولت بعد ذلك عن طبعها وأحبت عوجا ونوحا لأنها احتكت بهما ولم تعد تبالي بما يقال.

٢- الجانب النفسي: ويظهر من خلال الصراع الذي تعانيه الفتاة بين قلبها وعواطفها وعقلها، فهي تحب عوجا من جهة وتحب الله من جهة أخرى، لكن عوجا لا يحب الله! فتحكم الفتاة عقلها بداية الأمر وتنقطع صلتها بعوج، لكن ما أن تراه يهلك حتى تلحق به، منحازة بذلك إلى رغبتها وقلبها، وهذه إحالة من الكاتبة إلى حاجة الذات إلى الآخر، فبالرغم من جبروت عوج ظهر ضعفه وهو ينادي الفتاة، وبالرغم من إيمان الفتاة بالله إلا أنها قفزت في المياه لتلحق بعوج، وما هذا إلا دليل على حاجة كل من الرجل والمرأة بعضهما لبعض بغض الطرف عن عقيدتيهما أو مذهبهما.

من خلال دراسة بعض الآراء حول توظيف الأسطورة في كتابات بعض الأديبات، اتضح أن أغلبهن لجأن إلى توظيف أسطورة شهر زاد، لأنها من جنسهن، ومن ثم تحاول الكاتبات إيجاد أنفسهن في البطلة شهرزاد التي أصبحت قدوتهن، فحاربن الرجل بالكلمة المكتوبة بدل الكلمة الشفوية، وكان

الحب بكل أشكاله هو العنصر الحاضر بقوة في إبداعاتهن، والذي تأرجح بين حب الآخر وحب الوطن.

- من خلال دراسة نماذج لسناء شعلان التي دارت قضايا موضوعاتها في عوالم الحب بأنواعه، نجد خصوصية التمحور حول الذات والحديث عن الحب والوطن، لكن الكاتبة على عكس ما أشيع عن كتابات المرأة، إذ نجد المرأة في قصصها ضحية ومذنبة، عاشقة ومعشوقة، محبة للحرية وللوطن، فسناء لم تلق اللوم على الرجل فيما تعانيه المرأة، بل جعلته هو كذلك يعاني من الحرمان وضحية لألاعيب الأنثى فجعلته بحاجة إليها كما هي في حاجته، فرغم ذكائه وقوته وثروته يبقى بحاجة إلى الكائن الضعيف المسمى أنثى كما أنه رغم ذكائها وجمالها وتكبرها تبقى في حاجة إلى ذاك المسمى رجلا، فكل منهما في حاجة الآخر ولا تكتمل الصلة بينهما إلا بعطاء الذات الذي يستوجب الاختلاف.

وقد سعت سناء شعلان إلى توظيف الأسطورة في القصة القصيرة التماساً منها لنوع جديد ومختلف عن القصة القصيرة القديمة معتمدة بذلك على التجريب. وقد تجلى هذا التوظيف في:

- توظيف المكان الأسطوري، الزمن الأسطوري، الشخصية الأسطورية، الكائن الأسطوري، الموجودات الأسطورية، الحدث الأسطوري والرمز الأسطوري. وقد تلجأ الكاتبة إلى التوظيف الكلي أو التوظيف الجزئي، وقد توظف أكثر من عنصر في قصة واحدة وقد توظف العناصر كلها في النص الواحد..

- تمكنت الكاتبة ببراعة من الفصل بين الشخصية الأسطورية في الأسطورة والشخصية الدينية في القصة الواحدة دون إحداث الخلط رغم مزجها بين الأسطوري والتاريخي والديني في النص الواحد. كما تمكنت من

إخراج بعض المعتقدات الأسطورية إلى النور بعد أن كانت حبيسة البيئة والأناس الذين يعتقدون بها مثل أسطورة (دقلة النور) الإفريقية.

وقد اعتنت بجميع العناصر الأسطورية والمكونات الميثولوجيا كما نجحت في إسقاطها على واقعها المعيش كأنثى من جهة، وكمواطنة عربية من جهة أخرى، إذ حاربت سراب الأفكار السوداء الذي أشعل نار الحرب بين المرأة والرجل دون داع سوى أنهما لم يقفا بعد عند المعنى الأسمى لاختلافهما، وان هذا الاختلاف هو أساس الاتحاد والداعي إليه. كما أشارت إلى فساد الأنظمة السياسية والاستبداد وفساد السلطة ونوم الضمائر عن محاربة الظلم، وأن الحل يكمن في المواجهة لا الانسحاب، وفي الصراخ في وجه الظلم، ولا وضع الأيدي على الأفواه.

هوامش البحث:

١- ينظر: نظيرة الكنز: شهرزاد في الرواية العالمية، أطروحة لنيل شهادة الدكتوراء، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة با جي مختار، عنابة، ٢٠٠٦/٢٠٠٧، ص: ٢٠٠٨. الخطاب السنوي في اسطورة شهرزاد الادبية

٢- ينظر: عبد المجيد حنون: الخطاب النسوي في أسطورة شهرزاد الأدبية، مجلة التواصل مخبر الأدب العام والمقارن، جامعة باجي مختار عنابة، جوان ٢٠٠٧، ص: ٥٢.

٣- ينظر: المرجع السابق: ص ص: ٢٠٨- ٢٠٩.

٤- ينظر: ماجدة بن عميرة: شهرزاد في الرواية الفرنسية والعربية، مذكرة ماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها، جامعة باجي مختار عنابة، ٢٠٠٣/٢٠٠٤، ص: ٧٠.

٥- ينظر: سامية عليوي: تجليات شهرزاد في الشعر العربي الحديث والمعاصر، مذكرة لنيل شهادة الماجستير، معهد اللغة العربية وآدابها جامعة باجي مختار، عنابة، ٢٠٠٢/٢٠٠٣، ص: ١٦١ وما بعدها.

٦- ينظر لوسي يعقوب، في كتابات المرأة العربية، ص ٦١ وما بعدها.

٧- غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين، دار الشروق، مصر، ط١، ١٩٩١، ص: ١٣٩.

٨- ينظر: نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية، ص: ٥٢ وما بعدها.

٩- عبد العاطي كيوان: التناص الأسطوري في شعر إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ط ١، ٢٠٠٣، ص: ١٩ وما بعدها

١٠- ينظر: سناء شعلان: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، قطر، الدوحة، ط١، ٢٠٠٦، ص: ٥٢.

١١- أحمد كمال زكي: دراسات في النقد الأدبي، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط١ ، ١٩٩٧، ص: ٢٧٦.

١٢- حفناوي بعلي: تأثر الأدب العربي بالآداب الأجنبية، مجلة التواصل، جامعة باجي مختار- عنابة- الجزائر، ٨جوان، ٢٠٠١، ص. ٢٧٤.

١٣- ينظر: سناء شعلان: الأسطورة في روايات نجيب محفوظ، ص: ٢٤، وشهادة إبداعية لسناء شعلان: مجلة الجسرة، ص: ٣٠ومابعدها

١٤- نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية، ص: ٦٨.

١٥- المصدر نفسه، ص: ٨٧.

١٦- سناء شعلان: الهروب إلى آخر الدنيا، عينا خضر، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، الدوحة، ط ١، ٢٠٠٦.

١٧- المصدر نفسه: ٦٠.

١٨- ١٩- المصدر نفسه: ص: ٦١.

٢٠- أسطورة ذي القرنين والخضر والبحث عن الحياة: : لقد أكد الدارسون أن وجود عدة أوجه لهذه الأسطورة، أشهرها أنه كان للملك ذي القرنين صلة بعالم السماء، وكان له خليل من الملائكة يسمى روفائيل يخبره أخبارها، وقد رغب ذو القرنين في عبادة الله كما ينبغي بعد أن سمع أن الملائكة تعبده حق عبادة وهم على ذلك غير راضين بعبادتهم، فبكى وسأل الملاك عن الوسيلة المثلى لعبادة الله، فأخبره بأنها الشرب من عين الحياة الموجودة بأرض الله المظلمة، فرحل إليها بمعية الخضر، أين لقيا في طريقهما الكثير، وعادا بعدها؛ الأول زاهدا والثاني ظافرا؛ إذ زعموا أنه شرب من ماء الحياة فخلد، فما مر بمكان خراب إلا ودبت فيه الحياة. ينظر: محمد عجينة: موسوعة أساطير العرب، دار الفارابي، بيروت، لبنان، ط١، ١٩٩٤، ص: ٤٧٤. وعماد الدين أبي الفداء إسماعيل ابن كثير (ت٧٠٠، ٧٧٤ ه)، دار الإمام مالك، الجزائر، ط ١، ٢٠٠٦، ص: ٣١٣ .

٢١- قرآن كريم: سورة الكهف، الآية: [٦٥].

٢٢- سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا: ص: ٥٧.

٢٣- ٢٤- عينا خضر: ص: ٥٩.

٢٥- الاستراحة: تعطيل حركة السرد بسبب تقنية الوصف. ٢٦- المشهد: تعطيل حركة السرد وإيقافها بسبب تقنية خطاب الأقوال. ٢٧- الخلاصة: سرد وقائع وأحداث يفترض أنها جرت في سنوات أو أشهر. ٢٨- السرد الاستذكاري: استعادة أحداث سابقة: ينظر: نضال الصالح: النزوع الأسطوري في الرواية العربية، بناء الزمن، ص: ١٨٢وما بعدها.

٢٩- سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص: ٥٧.

٣٠- - المصدر نفسه، ص: ٥٧.

٣١- ٣٢- ٣٣- ٣٤- المصدر نفسه، ص ٥٩.

٣٥- ٣٦- المصدر نفسه: ص: ٦٠.

٣٧- المصدر نفسه، ص: ٥٧.

٣٨- سناء شعلان: الهروب إلى آخر الدنيا: ص: ٦١.

٣٩- المصدر نفسه: ٥٨.

٤٠- ٤١- المصدر نفسه، ص: ٦٠.

٤٢- ينظر: عبد الوهاب المسيري: من هو اليهود ؟، دار الشروق، القاهرة، مصر، ط٣، ٢٠٠٢، ص: ٥.

٤٣- سناء شعلان، الهروب إلى آخر الدنيا، ص: ٥٩

٤٤- ينظر: سناء شعلان، أسطورة في روايات نجيب محفوظ، نادي الجسرة الثقافي والاجتماعي، قطر، الدوحة، ط١، ٢٠٠٦، ص: ١٥٢.

٤٥- طلال حرب، معجم أعلام الأساطير والخرافات، ص: ١٧٨.

٤٦- ينظر: سناء شعلان: الكابوس، بحيرة الساج، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، الإمارات، ط١، ٢٠٠٦.

٤٧- سناء شعلان: الكابوس، ص: ٩١.

٤٨- المصدر نفسه: ٩٣.

٤٩- المصدر نفسه، ص: ٩٢.

٥٠- المصدر نفسه ص: ٩٠.

٥١- - لما بعث الله نوحا إلى قومه كذبوه وأبوا إتباعه، وهزؤا منه، فدعا نوح الله ليجازيهم على فعلهم، فاستجاب سبحانه وتعالى بأن أمره أن يغرس شجرا- وقيل أنه الساج وقيل أنه الصنوبر- لبناء سفينة تحميه ومن اتبعه من الطوفان الذي قد هدد به، وصدق الله وعده، فبعد أن أتم نوح بناء السفينة أتى الطوفان على كل الأرض ولم يبقي منها أحدا، حتى ابن نوح العاصي كان ممن هلكوا، فنجا مع نوح قلة من المؤمنين و كل حي حمل منه نوح اثنين. ينظر: عماد الدين أبي فداء إسماعيل بن كثير، قصص الأنبياء، ص: ٦٣ وما بعدها.

٥٢- روي أن عوجا بن عناق كان من أحسن الناس وأجملهم إلا أنه لم يكن يوصف له طول، عاش خمسمائة سنة. ذكر ابن خلدون أنه من عمالقة فلسطين، زعموا أنه لطوله يتناول السمك ويشويه في الشمس، وكان يخوض في الطوفان فلم يتجاوز ركبتيه، وقيل إنه أحب سارة زوجة إبراهيم الخليل عليه السلام، أرسل الله اليه بطير يحمل حجرا مدورا وضعه على صخرة كان يحملها عوج فوق رأسه فخرق الحجر الصخر وثقب عنق عوج فأخبر الله موسى بذلك فخرج إليه وقتله. ينظر: ابن كثير، قصص الأنبياء ص: ٨١ وما بعدها. إبراهيم شمس الدين: قصص العرب، دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان، الطبعة الأولي، ٢٠٠٢، ص: ٣٦٦ وما بعدها، طلال حرب: معجم أعلام الأساطير والخرافات ص: ٢٣٠. وشوقي عبد الحكيم: موسوعة الفولكلور والأساطير العربية، ص: ١٩٤.

٥٣- سناء شعلان: الكابوس: ٩١.

٥٤- ٥٥- المصدر نفسه: ٩٢.

٥٦- ٥٧- المصدر نفسه: ص: ٩٤.

٥٨- ٥٩- سناء شعلان: الكابوس، ص: ٩٠.

٦٠- المصدر نفسه: ص: ٩٣.

٦١- سناء شعلان: الكابوس: ص: ٩٦.

٦٢- سناء شعلان: الكابوس: ص: ٩٥.

٦٣- هود: ٣٨.

٦٤- ٦٥- سناء شعلان: الكابوس: ص: ٩٥.

٦٦- الأنبياء: ٦٣.

٦٧- الأنبياء: ٥٢.

٦٨- هود: ٤٦- ٤٧.

٦٩- ينظر: عبد العاطي كيوان: التناص الأسطوري في شعر إبراهيم أبو سنة، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، مصر، ط١، ٢٠٠٣، ص: ٤٠.

٧٠- طلال حرب، معجم أعلام الاساطير والخرفات، ص: ٢٩.

٧١- سناء شعلان: الكابوس: ص: ٩٧.

٧٢- – المؤمنون: ٢٧.

٧٣- بحيرة الساج: ص: ٩٤.

٧٤- الأنبياء: ٦٥.

.... ❖❖❖❖❖ ....

النزعة الإحيائية في قصص سناء الشعلان

بقلم: د. عبد المالك أشهبون*

على سبيل التقديم:

عادة ما ينصب اهتمام المبدعين على موضوع واحد رئيسٍ، فيما تأتي أعمالهم اللاحقة، استئنافاً مكملا، وتنويعاً على الموضوع المهيمن على تفكير المبدع. وربما تبدو هذه الرؤية الفنية متحققة إلى حد كبير في المجموعتين القصصيتين للقاصة الأردنية سناء شعلان التي جعلت من موضوع الحب، بمختلف تجلياته، وتمظهراته، وتمثلاته، العمود الفقري في مجموع قصصها، واعتبرته منجم الجمال الخالص الذي تغرف منه باستمرار... غير أن أهم ما يستوقفنا في هذا السياق المخصوص، ليس موضوع الحب في حد ذاته، وهو موضوع قديم/حديث، بل الأسلوب الفني المنزاح في تقديم هذه المادة الحكائية، وهنا مكمن الطرافة والتفرد والتميز في الطرح.

وإذا تأملنا هذا الأسلوب بإمعان دقيق، نجده يتحقق من خلال طريقتين أساسيتين هما: إضفاء الحياة على ما أصله جماد من جهة، وبعث شخصيات قصصية من الماضي، و"أسطرتها" من جهة ثانية... وهذا ما أدى إلى تبلور نزعة إحيائية مقصودة وبارزة في مجمل قصصها، عمادها الإسناد المجازي الذي يتم بموجبه إنزال الجماد منزلة الكائن الحي، والشجر والحجر والأشياء منزلة البشر. هذا الأسلوب الفني، أعطى للكاتبة أجنحة لاختراق مجاهل النفس، واستبار أغوارها، وبعث الحياة في موجودات الحياة: أحيائها وأمواتها وجماداتها. فحلقت بشخصياتها بعيداً عن عوالم الواقع الضيق الأفق، مستعيدة بذلك

---

* كاتب مغربي.

صخب كل ما يعتمل في الحياة سواء ما كان خفياً منه أم منزوياً، ببصيرة نافذة أضافت إلى تكوينات أحداث قصصها أبعادا جديدة لا تخطئها العين...

ومن منطلق هذه الرؤية الفنية المنزاحة عما هو مألوف، جاءت بعض شخصيات قصصها لتأخذ هيئات وأشكالاً وصوراً مختلفة ومفارقة، يتمازج فيها الخارق باليومي، الواقعي بالمتخيل، الأسطوري بالمعاصر... وكل هذه الثنائيات المتقابلة، توفقت القاصة لدى صهرها في نسيج النص القصصي، على وفق وعي جمالي جديد، وهذا الصنيع الفني يشكّل، في رأينا، قيمة جمالية مضافة إلى ما هو موجود.

هذا التصور القصصي، من منظور الكاتبة، يوجَّه - بشكل مرسوم ومخطط له - في اتجاه تجريب أساليب إبداعية مغايرة، تستهدف - في الجوهر - إحداث رجات صادمة في مفهوم الكتابة القصصية من جهة، وطبيعة التلقي المألوف من جهة أخرى؛ فمنها ما يمَسُّ يقينيات الكتابة القصصية التقليدية العربية بصفة عامة، ومنها ما يطول خلخلة العلاقة التواصلية مع أنموذج القارئ الذي استمرأ قصص التسلية والترفيه، في الوقت ذاته تشكل مثيرات محمسةً، ومثيرات محفزة للقارئ المتفاعل مع تلك القصص، من خلال دعوته للاحتفاء بها من منظور القراءة العاشقة، والتلقي التفاعلي الخلاق...

١. «أَنسَنَة» الشخصيات القصصية:

توظف القاصة أسلوب «الأَنسَنَة» بتقنية عالية، وبكثير من التفنن والدراية والتمكن. ومعلوم أن هذا الأسلوب الأدبي يعمل على تنشيط مخيلة القاص، كما يعمل، كذلك، على توسيع آفاق القارئ على التوقع والتصور والإدراك. فـ«الأَنسَنَة» - من منظور سناء شعلان - مرت عبر تاريخ توظيفها الطويل في الأدب الإنساني بتنوع غاياتها وأسبابها، وتطويعها أدواتٍ وفق الرؤية الفنية والإنسانية والفكرية.

وبخصوص جنوح الكاتبة إلى استثمار وتوظيف الأنسنة؛ فإنّما هو شكل من أشكال تعميم المأزق الإنساني المأزوم، وإشراك الجمادات فيه، وإزاحة المشاعر الإنسانية المحكومة والمرهونة بالتابوات، والرازحة تحت الخوف والقلق والاستلاب إلى الجمادات؛ لتشارك الإنسان بأزمته، وتحمل بعضاً من أعباء حياته، وتقول ما لم يستطع أن يقول، وتندّد بما أجبر على أن يرضخ له مغلوباً مقهوراً. كما إن هذا التوظيف الفني للأنسنة هو من جهة أخرى صورة للاستلاب الذي غدا قانون الحياة اليومية الحاضرة، فكما تستلب الحياة الإنسان المعاصر إرادته وأحلامه وأمانيه، كذلك تسلب الحياة قانون طبيعة الجمادات وصمتها وجمودها, وتدخلها في دائرة الصراع والألم والعذاب.

هكذا يجد القارئ المتفحص لقصص سناء شعلان، أمثلة كثيرة، تتمظهر فيها ملامح «أَنسَنَة» الشخصيات... وذلك حينما تعمد إلى بث الروح في ما هو مادي جامد، وتجسيده في مشاهد حية نابضة بالحياة، لكي نلفي أنفسنا أمام جمادات تتحرك وتحس، تنفعل وتتفاعل، تتألم وتفرح، تكره وتحب، مع حرص الكاتبة الدؤوب على أعلى نسبة من التماسك الظاهري في بنية القصة من بدايتها إلى نهايتها...

ففي قصتها "امرأة استثنائية" نجد أنموذج المرأة الموهوبة، القادرة على أن تحرر المأسورين من أسرهم، وأن تبعث الحياة في القلوب الميتة، وأن ترسم الارتعاش على الشفاه الميتة... فبموهبتها الخارقة، تجعل التمثال الصخري الذي يرقد وسط المدينة القديمة منذ سنوات عديدة، يتحول في لحظات إلى شاب وسيم من لحم ودم!... له كل مواصفات العاشق الولهان، واصفة إياه بهذا الوصف الرومانسي البديع: «انحنى التمثال الحي عند قدميها كمن يركع، وتناول جسدها الصغير بين يديه، ودار بها سعادة، وأخذ بتقبيلها»... وبعد لحظات حب استثنائية «عاد الرجل التمثال إلى حياته الصخرية، ودعته بحزن،

كانت تعرف طقوس الألم تماماً؛ لأنها اعتادتها، للدقة لم تعتد غيرها، ومن جديد عادت إلى الوحدة»[١]...

بهذا الإجراء الفني، تسعى القاصة إلى عدم تفريغ مضمون القصة من كثافتها التخييلية التي تعد نقطة قوتها بامتياز، بالنظر إلى ما هو مألوف من قصص العشق والغرام في أدبنا العربي، مما يجعل من تلك القصص المنزاحة قابلة للقراءة، وإعادة القراءة، وتجديد التأويل في كثير من الوقائع التي تحتاج إلى طاقة ذهنية مؤولة، أكثر من حاجتها إلى ذات قارئة قراءة محلقة ومستهلكة.

وسيراً على هذا المنوال، تتسع مساحات التشخيص في قصص سناء شعلان، لتشمل الشجر الذي غدا يمتلك قامة وقداً من جهة، وحركة وحياة من جهة أخرى، وهذا ما تجليه لنا بوضوح قصة "حكاية شجرة" التي عمدت القاصة فيها إلى المزاوجة - في أحيان كثيرة - بين التشخيص الذي يحاكي أجساما آدمية، وبين التجريد الذي يقوم على توظيف عناصر وأشكال وعلامات ترمز إلى الذكورة والأنوثة... وخلال سرد الوقائع والأحداث يتم الإيحاء إلى مجموعة من الممارسات والعادات والسلوكات البشرية التي تتصف بها الشجرة؛ لأن الأشجار - من منظور القاصة - مثل البشر، تملك هي الأخرى حكايات وسيرا وملاحم وآمالا وانكسارات، فهي تحافظ على عشقها، وتخلص لمحبوبها مهما كان الثمن...

فلمدة سنين والشجرة المسكينة تعاني من الوحدة والغربة والعقم، إلى أن تحركت بذرتها الأم، واحتضنت شجرة أخرى، لتدفعها من رحمها باتجاه السماء؛ فكان المولود شجرة أنثى. حيث بدت هذه الشجرة طامحة كقارب صغير، أوراقها الصغيرة مثل نجمات في السماء، أغصانها الغضة الرقيقة أحيت القلب الأخضر الذي حصل على شجرته التوأم بفارق زمني جبار. وببزوغ

شجرته التوأم إلى الحياة وتبرعمها وترعرعها، نسيت الشجرة الأولى كل شكوكها وتساؤلاتها، وذهبت بمجيئها كل أحزانها...

هكذا تخلّقَتْ بين الشجرتين حكاية حب قوية، تذكرنا بقصص الحب المأثورة بين بني البشر. فقد كان احتفاء الشجرة/الذكر بوجود شريك لها، احتفاء ما له مثيل، بحيث ينزاح بأغصانه يسرة أو يمنة ليسمح للنسيم بمداعبة أوراق شريكته ووليفته، ينحني على قمتها، فيطوقها بأغصانه كما يطوق العاشق الولهان حبيبته؛ ليمنع أشعة الشمس من إذبال أوراقها... هكذا يستيقظ مع الجسد الواحد جسد آخر مشترك، يتناسل من صلبه، وتصحو معه الرقة والنعومة والإحساس بالآخر الشريك...

وككل نهايات قصص العشق والغرام؛ كانت نهاية قصة الشجرة التوأم مأساوية بكل المقاييس. فشكلهما الشاذ دون أشجار الغابة، أغرى النجار ببترهما بمنشاره الكهربائي، فصلهما دون رحمة عن الجذع، فهويا على الأرض.

وفي اعتقادنا الشخصي، إن هذا التصور لقضية الخلق في العالم النباتي، من منظور سناء شعلان، ليست له دلالة مجازية فحسب، بل هو هوية جوهرية في العديد من قصصها. ذلك أن القاصة تفتح هذه الرؤية من تصورين أساسين، تحيل عليهما بطريقة غير مباشرة:

– التصور السائد قبل الإسلام: كان الاعتقاد السائد قبل الإسلام أن المرأة «خُلقت من بعض أعضاء الرجل. فقد خلقت الشجرة/الأنثى من جذع الشجرة/الذكر بعد طول انتظار. وكما ورد في الإصحاح الثاني من سفر التكوين في العهد القديم: "فأوقع الربُّ سباتاً على آدم فنام. فأخذ واحدة من أضلاعه وملأ مكانها لحماً. وبنى الرب الإلهُ الضلع التي أخذها من آدم امرأة وأحضرها إلى آدم"»[٢].

- التصور البدائي لرؤية الإنسان إلى المحيط حوله: وهنا تذكرنا هذه الشجرة «المُؤَنسَنة» بقصة الشيخ المسن الذي انتفض في وجه الدركي، والذي جاء يبحث عن طفل كي يجبره على القيام ببعض الأعمال الصعبة، كان يفرضها البعض على سكان القبائل قائلاً: «أنظر لهذا الذراع، إنها من الماء». فالطفل في ظل هذا التصور البدائي يكون شبيها ببرعم الشجرة؛ يكون مائيا في البداية ثم يخشوشب، ويصبح صلبا مع الزمن»(٣).

ففي بعض الحضارات، تستخدم اللفظة الدالة على جسم الإنسان كي تشير إلى كل ما هو مادي ومعنوي، معقول ولامعقول، مرئي وخفي، عليه يغدو الحجر والشجر، وهنا لا يصبح للجسد نهاية. فلا حدود بين عوالم الأحياء والأموات؛ إذ إن الجسد لا ينتهي والمادة لا تفنى ولا تستحدث حتى قبل أن يقول العلم بها بطريقته الخاصة، والموت ليس شكلا للعدم بل حالة التحول والوجود الآخر، والمتوفى يمكن أن يحل في حيوان أو شجرة أو قطرة ماء أو إنسان آخر، ويمكن أن يعود إلى القرية أو المدينة بعد موته ويختلط بالأحياء والإنسان، لا يوجد من خلال حياته إلا من خلال علاقاته بالآخرين، وهو يستمد عمقه وقوته وقوامه من مجموع صلاته بالآخرين.

فالكاتبة هنا تجد أكثر من مبرر لإدراكها الفني هذا، وذلك من خلال بعث الحياة في الشجرة، تماماً كما يستشعر الفلاح روح تلك الشجرة الحية في بذرة دفنها تحت التربة، لينتظر بعد ذلك لحظات الإخصاب والانفلاق، والتبرعم.

ولقد تسلل أسلوب «الأنسنة» عند القاصة إلى باقي قصصها، ليطول هذه المرة الأدوات والأشياء التي يستعملها الإنسان في حياته الخاصة والعامة... وهذا ما تفصح عنه قصة: "الفزاعة" التي صنعتها فتاة المزرعة من ملابس رثة، وقبعة قديمة، بقدمين خشبيتين، وجسده مصلوب؛ صنعته منذ أشهر طويلة

وزرعته في هذا المكان من حقل الفراولة كي يفزع الطيور، ويمنعها من مداهمة الحقل وأكل الثمار، فإذا بهذا الكائن الخشبي يبدي الكثير من الرقة والعواطف الجياشة تجاه من صنعته.

ومن الجلي، أن قوة الأسلوب القصصي هنا تكمن في أن لا تكون تلك الفزاعة جماداً فحسب، بل موجودا من الموجودات المنغمسة في انتمائها إلى عالم الطبيعة الحية لا الميتة كما يعتقد عامة الناس. حيث يتم تركيب هذه القصة العجيبة في حبكة حكائية لها بداية كما لها نهاية؛ تبتدىء بصنع الفتاة الفلاحة فزاعة لإخافة الطيور من العبث بمحصول الفراولة الحمراء كعادة الفلاحين في كل بقاع المعمور. إلا أن المفارق للواقع، هو أن تبعث الحياة في الفزاعة لتتحول إلى ما يشبه كائنا بشريا، لا يخفي مظاهر إعجابه بالفتاة الفلاحة، إلى درجة الوقوع في شرك حبها إلى حد الوله. فكلما اقتربت الفلاحة من الفزاعة أبدت هذه الأخيرة الكثير من مظاهر الفرح والانبساط، وكلما نأت عنها ازداد شوقها لرؤيتها، أما إذا بكت الفتاة لمكروه أصابها، فذلك يولد لدى الفزاعة الكثير من الكآبة والحزن الشديدين، تعاطفا معها...

هكذا كان حال الفزاعة إلى حين حلول ضيف عزيز على فتاة في المزرعة. وهنا وقع المنعطف الكبير في قصة وسيرة هذا الحب الغريب والعجيب، حتى وإن كان حباً من طرف واحد... فبترقب شديد، وبانتظار ملؤه الغيرة الحرّى، راحت الفزاعة تراقب أجواء علاقة الفتاة مع ضيفها الغريب، وهما يقضيان أمسية رومانسية جميلة هادئة... لكن الذي لم يفهم في نهاية هذا اللقاء، هو التغير الذي حدث بعد ذلك. حيث تعالى صراخهما، وبدا أن ناراً تشتعل بينهما، ثم غادر الضيف المكان غاضباً، وصك الباب بقوة كادت أن تخلعه، وارتمت حبيبته على أريكة قريبة من الباب، وأجهشت في البكاء...

وسط هذه الأجواء الملتبسة والملتهبة، قدّرت الفزاعة أن الفلاحة حزينة جدا، وفي الحاجة إلى قلب يحبها بشدة، لقلبه مثلاً، «كاد أن يناديها من مكانه ليسألها عن سبب حزنها، ولكنه تذكر أنه لا يعرف اسمها، فهو لم يسمع أحداً يناديها باسمها من قبل، فكر قليلاً، ثم استجاب إلى وجيب قلبه، ترجل عن مكانه، وقطع الحقل الصغير، داس دون أن يقصد بعض حبات الفراولة الحمراء، لم يقرع الباب، فتحه دون انتظار، ودخل إلى الكوخ... »[٤].

وعلى إيقاع هذه الوقائع الميلودرامية، تنتهي القصة نهاية مفتوحة، لا علاقة لها بالنهايات الغرامية المألوفة في قصص العشاق والمغرمين؛ نهاية تفتح أكثر من أفق انتظار، وتحفز على أكثر من تأويل عن مصير علاقة عجيبة وغريبة، بين فزاعة/ جماد وفتاة المزرعة من لحم ودم وشعور...

وعلى غرار القصص السابقة، تمتد تقنية "الأنسنة" هذه لتشمل حتى اللباس (البنطال) الذي عادة ما يوصف بأنه الجلد الثاني للإنسان. فمن خلال عنوان القصة: "الجسد"، تركز القاصة اهتمامها هذه المرة حول موضوع «الجسد» في امتداداته الوجدانية والعاطفية، بكل ما يحمله هذا الجسد الموصوف من دلالات وتأويلات لا نهاية لها.

وإن كان جسد الإنسان هو مكان الانطلاقة الأولى للأمل والحياة والتفاؤل والتمكن والسيطرة والتقدم والمجاوزة والانتصار على كل مظاهر النقص والقصور، وإن كان، كذلك، مكان الانفعالات والأحلام والغرائز، وحالات الفرح والحزن والشيخوخة والموت؛ فإنه – لا محالة – سيغدو مع مر الوقت «مكان الخيال والتفكير والمنطق والتصورات والإبداع والفرح النهائي بالآخر الذي انفصل عنه والذي يحن إليه دائماً»[٥].

وهذا ما دفع المجتمعات عامة، والمجتمع الاستهلاكي الغربي خاصة إلى إيلاء أهمية قصوى لفنون صناعة الجسد. إذ أصبح الحديث عن صناعة

النجوم في السينما والمسرح والرياضة والغناء والموسيقى والتلفيزيون والحياة السياسية بشكل عام، إحدى الهموم الأساسية للإنسان المعاصر، وفي كل هذه الحالات، هناك تأكيد خاص على جماليات الجسد الجميل القوي المكتمل الخاص، ولو أنه ذلك الجسد الافتراضي البعيد والمنعزل والمنفصل الذي ينظر إليه الرائي من بعيد.

غير أن نماذج الأجساد الموصوفة في قصة سناء شعلان لا تشبه أجساد النجوم والمسرح والرياضة... إنها أجساد ملقاة على أرصفة العرض المزدراة: «أجساد متناثرة عليها بلا نظام، أجساد ملونة، أجساد موشومة، أجساد مشعوعرة، أخرى حلساء، أجساد بكل الأحجام(...) ، وبعضها معيب بحرق، أو كسر أو خلع؛ لذا يعلن عن تخفيضات إضافية عليه»[٦]. إنها في النهاية، أجساد متعرقة، تكاد تتقدد من الحر، لا تغري أبدا الناظر بالنظر إليها، بقدر ما تثير الشفقة...

وعنصر المجاز هنا صريح وواضح، فالبنطال الأثير لدى صاحبه يحمل العديد من الذكريات. فهو بنطال خاض معارك غرامية واحدة تلو الأخرى، وعاد مهزوما المرة إثر المرة، ورضي كما يقولون بالإياب غنيمة، ومع ذلك ظل عاشقا للغة الأجساد التي أرهقته وأضنته، وما استطاع للغزها فكاً، ولا لعمقها سبراً، «فمنذ أن أحب [البنطال] ذلك الجسد الذي هجره شعر بأن جنباته قد تفتقت، وأن لونه قد أصبح كالحاً، أزراره تدلت، ولم تعد مشدودة موثقة في مكانها كما كانت، عروته العليا اهترأت، وخصره بات متهدلاً مرتخياً، ونسي تماماً الشموخ، وبات يعيش على ذكرى ذلك الخصر الأهيف الذي طالما خاصره بكبرياء وإثارة»[٧].

إنه بنطال آثر أن يعيش على ذكرى الجسد الذي أحبه، يومها أقسم على أنه لن يعشق أي جسد، ولن يعطف على أي عار، وسيحبس نفسه وفضوله

على نفسه ولا غير، ولكن روحه تتوسل إليه في سبيل الحصول على جسد، تبحث عن وعاء يحتويها، وهنا تتجلى أبرز مظاهر الصراع الداخلي الذي يعيشه البنطال بين مقاومة الجانب الجنسي المنحط فيه وبين تثبيت وترسيخ البعد الرومانسي المتعالي.

والملفت للنظر في هذه القصة، هو أن سناء شعلان ستعمد إلى تصوير البنطال في أوضاع قريبة جدا من أوضاع الإنسان العاشق. فهو بنطال يحدث نفسه، يتذكر الزمن الجميل، يئن تحت وطأة مواجع الحاضر، يتقلب شوقا إلى الجسد المشتهى، ويحن إلى الغائب الذي هجر. هكذا نلفي أنفسنا أمام بنطال يمتلك إحساساً عارماً، ورؤية جمالية، ولمسات فنية تميزه، حتى لنخاله كائنا إنسانيا حياً: يشعر ويحس، ويتمنى ويقارن...

ومن أنسنة الحجر إلى أنسنة الشجر، ومنها إلى أنسنة الأدوات("الفزاعة")، وهذه المرة ستبث الكاتبة الروح في"المانكان". ففي قصة("عالم البلورات الزجاجية"(الطريفة، تحكي القاصة سيرة شخصية عطا التي أُجهِضت كل أحلامه وآماله في أن يدخل كلية الطب، نظرا لحالة الفقر والبؤس والفاقة التي يعيشها، وعوضا من أن يكون طبيبا أصبح فتى الفرن الذي ينقل الخبز إلى عالم وبيوت الأغنياء على دراجته الهوائية...

يصادف عطا موعد افتتاح متجر فخم في حي الأغنياء، ويبهر عطا بالمرأة البلاستيكية أيما انبهار. وبما أنه كان جد مهووس بالبلورات الزجاجية، فقد وجد ضالته في تلك المرأة التي يتأملها خلف الزجاج بكثير من العشق الخفي الملتاع. تتوطد بينهما عرى المحبة، ويتواصلان عن بعد بلغة العيون، ويتوق كل واحد منهما إلى معانقة الآخر، ليظل السؤال/الإشكال هو كالتالي: من منهما سيغادر عالمه ليلتحق بالآخر؟ وبما أن عطا كان أشد حماسة وانجذابا إلى المرأة البلاستيكية، فقد كان أكثر اندفاعا وجرأة وتهوراً. فلم يكن من سبيل أمام

عطا، للارتماء في أحضان عشيقته، إلا اختراق واجهة المتجر الزجاجية في موقف بطولي مأساوي مجنون، يلقى بعدها عطا مصرعه من جراء هذا الفعل الجنوني الذي أقدم عليه، ليغدو موته حدثا مؤسفا لدى كل من عرف قصة حبه الغريبة والعجيبة مع المرأة البلاستيكية.

كما إن قصة "زاجر المطر"، تتماهى إلى حد كبير مع قصة عطا في "الكابوس"... إذ تنتخب القاصة شخصية عجيبة، كذلك، وسمتها بـ"زاجر المطر". فقد اعتاد هذا الشخص أن يراقب المانكان على باب المتجر كلما مر أمامها صباحا أو مساء في نوبات عمله... يركن الرجل دراجته بالقرب من المتجر ثم يجلس في مقعد خشبي مواجها تماما للواجهة التي تنتصب فيها المرأة البلاستيكية محدقة في البعيد... يحدثها عن كل شيء: عن فقره وعجزه وموهبته الخارقة في زجر الأمطار، وتحدثه من جهتها عن عالمها البلاستيكي، تسر له بأحلامها وأمنياتها؛ فتحنو عليه، يتمناها فتحلم به، يحبه ويحبها... وأمنياتهما في تنفيذ قرار زواجهما مهما كان الثمن. فقد كان العاشق الولهان يرسل إلى حبيبته باقة زهور، لكن عمال المتجر يرفضون إيصالها إليها، ويتهمونه بالخبل والجنون، «فأنى لرجل أن يعشق امرأة تمثالا؟ !»[٨]..

ومن المظاهر البارزة لحضور النزعة الإحيائية في هذا النص القصصي، حين تتحرك المرأة التمثال، وتخطو إلى الأمام، إذ ألصقت فمها بالواجهة الزجاجية، وطبعت للرجل العاشق قبلة على الحائط الزجاجي الذي يفصلهما... وتواعدا على أن يتزوجا، وأن يهبها مهرا لم تحصل عليه امرأة من قبل، سيهديها مطراً سيهطل مدراراً...

في المساء، كانت المدينة غارقة في أمطار غير متوقعة اجتاحتها في غير موسمها، وأفسدت كل شيء، ومنعت الجميع إلا قلة من حضور جنازة زاجر المطر الذي مات إثر حالة جنون مفاجئة، دفعته على وفق تقرير الطبيب

الشرعي إلى اختراق جدار زجاج المتجر، كما كان حال عطا في نهاية قصة "عالم البلورات الزجاجية".

وفي قصتها المشوقة: "آنسة قطة"، تتابع القاصة مشروعها الفني، وذلك من خلال اختلاق مواقف طريفة تجد شخصيات القصة نفسها فيها. فقد تعودت الموظفة) بطلة القصة (كل مساء، مشاهدة مسلسلها التليفزيوني المفضل الذي اعتادت أن تشاهده منذ أن كانت طفلة، لكن منذ أن كبرت، ومنذ أن توقف عرض حلقات مسلسلها، عمدت إلى شراء حلقاته الكرتونية كاملة، واعتادت أن تشاهدها حلقة إثر حلقة، حتى أصبحت تحفظ حلقات المسلسل الكرتوني عن ظهر قلب...

فقد دأبت أن تتابع بطل مسلسلها الوسيم الشهم الذي يشق أيام حياته، ويضني نفسه في مساعدة الآخرين، وفي ملاحقة الشرير الذي خطف حبيبته التي لم تعرض صورتها ولو مرة واحدة في كل حلقات المسلسل؛ والذي كان ينتهي دائما نهاية مأساوية تفطر قلبها. فبطلها الوسيم ينتهي صريعا أمام البرج الذي تسكنه حبيبته دون أن يراها، لتستغرق في بكائية حزينة اعتادتها، وكادت تدمنها.

كبرت هذه الفتاة/الموظفة، وتحققت معظم أحلامها إلا الحب، فقد كانت تعسة متعثرة فيه، فكلما أحبت رجلا زهد بها، ولم يحبها، وكلما أحبها رجل زهدت به ولم تحبه، وبذلك عرفت الحب العديد من المرات، ولم تجد الحبيب، وبقيت تحلم بالفتى الذي يتقن فنون الحب والفروسية.

في هذه الليلة الاستثنائية، ستشاهد المرأة الحلقة الأخيرة من مسلسلها المفضل. كم تشعر بالتوتر من النهاية المأساوية لبطلها الوسيم والشهم. لكن بطل حلقاتها الكرتونية هذه المرة «مزيج من رجل وسيم وقط أشهل، له وجه وقامة رجل، وعينا وأذنا قط، وذيل مشعوعر كثيف يطوح في الهواء»[٩] ...

وهنا يتدخل خيال القاصة التي ستشخص بطل مسلسلها الكرتوني "نيمو الشجاع"، وهو يخوض علاقة غرامية مع المرأة المعجبة به حد الوله، يُجْرح نيمو الشجاع، وتتصور الموظفة المسكينة نفسها تلعق جرحه ويبرأ، ويتخلص بطل مسلسلها من براثن تلك النهاية المأساوية التي كانت تنتظره لولا تدخلها في أطوار المسلسل، وتخيلها قصة موازية على هامش القصة الأصل، وهنا يخاطبها قائلاً: «أنت من وهبتني الحياة من جديد... أنت قوتي السحرية» وتجيبه «وأنا أحبك... أحبك.. احبك... »...

هكذا ينتهي شريط الفيديو، إذ يبتلع السواد البطل، وتختفي كل الألوان، وتشعر الموظفة أنها تهوي من عل في سديم أسود، ثم تستيقظ في حالة هلع قصوى، بعد أن تحطمت كل أحلامها على صخرة الواقع المانع لكل رغباتها الدفينة في الحب والعشق والغرام...

تفضي بنا هذه المعطيات النصية السابقة، إلى أن الرؤية التشخيصية والتجسيدية في قصص سناء شعلان(١٠) امتزجت بالبعد الفلسفي الذي حضر جنباً إلى جنب مع البعد الجمالي أو الفني، وهذا ما جعل القاصة، بحق، تخلق لنا عشاقا من عينة مفارقة للواقع: التمثال العاشق، أو امرأة العرض البلاستيكية (المانكان)، أو الفزاعة العاشقة، البطل الكارتوني... كل هذه الشخصيات المتخيلة والمختلقة غدت تنطق بعبارات الجمال في رشاقة واتزان، برؤية فكرية ناضجة تنم عن المحمول الثقافي الذي تختزله بين طياتها، وفي سياق قصصي تغلب عليه عناصر التخييل المفارقة للواقع.

فعلى الرغم من طبيعة تلك الشخصيات الجامدة، غير أن خيال القاصة الجامح ساعدها على خلق علاقات شبه إنسانية ما بين هذه الخامات الصعبة التطويع، فطوعتها وطاوعتها، وسلمت لها مكامن القوة والضعف، الجمال

والبشاعة، الحب والكره، وهذا هو الرهان الفني الصعب الذي راهنت القاصة على تحقيقه وهي تستثمر هذا الأسلوب الفني المتميز.

وهذا ما تؤكده القاصة حين تصرح، في معرض حديثها عن رهانات هذا الأسلوب القصصي من منظورها، قائلة: «أنا أراهن على استفزاز الإدراكات، والتنديد بصمتها من وراء هذا التوظيف، الذي يعير الجمادات مواقفنا وأحاسيسنا وغضبنا الإنساني، ويسمح لها بالتعبير عنها بكلّ صراحة وصدق يجرح صمتنا المتخاذل، ويعرّي استلابنا، وهو من جهة أخرى كذلك يلعب على تقنية فنية مفتوحة على الكثير من السرديات التي تجنح إلى التعمية والإبهام والإلغاز، وتتخطّى ضوابط الأبعاد الزمنية والمكانية المحكومة لقوانين الطبيعة الفيزيائية. وإخال أنّني في بحثي عن طريقة وأداة للتنديد بالصمت والاستلاب والتواري خوفاً من التابوات والهروب من المساءلة قد وقعت في شرك الاستلاب كذلك».

٢ . "أسطَرَةُ" الشخصيات القصصية:

رغبة منها في تأصيل تجربتها القصصية عن طريق استلهام أنموذج حكايات "ألف ليلة وليلة"، وحرصا منها، كذلك، على امتلاك قارئ مفترض، منتسب وجدانيا إلى عوالم ومخزون الحكاية الشعبية، عمدت سناء شعلان إلى إضفاء الطابع الأسطوري على بعض شخصياتها القصصية...

فالقارئ العربي – كما نعلم جميعا – شديد الإعجاب بقصص الخوارق التي ما فتئت تذكرنا بمخلوقات عجيبة، تغذي ذاكرتنا الشعبية منذ آلاف السنين، وتفجر خيال القصاصين في هذا الميدان إلى يومنا هذا، حيث ترسخ استثمار عوالم الجن والعفاريت، وتوظيف قصص السحر ومفعولاته على المسحور...

على هذا المنوال، تبدو قصة "الرصد" مستوحاة من حكايات ألف ليلة وليلة. وتحكي قصة الساحر اليهودي الذي قدم من آخر تخوم البحر هدفه رجل واحد هو عزوز، وجد اسمه وزمنه مكتوبين في كتاب السحر الأكبر. فقد ذكره اليهودي بأن على يديه سيفك الرصد المضروب على الكنز، وكانت المعادلة واضحة بين الطرفين: سيقرأ اليهودي طلاسمه، أما عزوز فعليه أن يلزم الصمت، وأن لا يتفوه بكلمة، لأنه إن تفوه بكلمة سيهلك الاثنان معاً، وسيغلق الكهف على الرصد لألف سنة أخرى.... وفي حال ما إذا وصلا إلى الكنز سيتقاسمانه؛ فيعود الأول إلى موطنه في آخر الدنيا، ويرى الثاني بعينه اليتيمة ما لم يره رجل من قبل بعينيه الاثنتين من غنى وجاه.

وحينما وصلا أخيرا إلى عين المكان، بدأ اليهودي بترديد طلاسمه السحرية، فكانت ترانيمه باعثة للجنية الأفعى التي بدا وكأنها تستيقظ من سباتها الطويل... وفي لحظات، تفتق جلدها عن فتاة بجمال أردية القمر. انبهر عزوز لمرآها، كانت فتاة تستدعي بجمالها سنوات حرمانه، رأى في عينيها اشتهاء له لم تر عينه اليتيمة مثله طوال حياته، فعيون الجميلات – حسب تصوره البسيط –لا تلمح الرجال البسطاء الفقراء...

كانت الفتاة الجنية متدثرة بملابس شفافة، سرعان ما أخذت تلك الملابس تتطاير مع كل ترنيمة من ترنيمات اليهودي. كان في عينيها، كذلك، خوف ورعب وهي تصرخ: " يا عم استر علي، الله يستر عليك، يا عم كلماتك تعريني من ملابسي، استر علي الله يستر عليك". لم يلتفت اليهودي إلى صراخها لأنه مدرك أشد الإدراك لخطورة ما سيحصل، أما عزوز فكان يحترق شوقاً لإنقاذ الجنية التي بدأت بالتوسل إليه قائلة: "انقذني يا عزوز، استر علي الله يستر عليك"، ومع ذلك صم عزوز أذنيه عن رجاءاتها ودموعها،

حتى قالت له الجنية الأفعى: «عزوز أنا احبك، أنتظرك منذ ألف عام، استر علي الله يستر عليك»...

لقد أفلحت الأفعى الجنية في إيجاد الكلمة – المفتاح لشخصية عزوز؛ إنها كلمة الحب التي كان وقع ترديدها برقة وحنان فوق ما تتحمله شخصيته المتعطشة دوما إلى هذه الكلمة، فلأول مرة يسمع امرأة تقول له أحبك. طوال تاريخ حياته المجيدة لم تحن عليه امرأة؟ وأي امرأة؟ امرأة الرصد. وفي هذا المقام الوجداني الملتهب، سينفجر عزوز في وجه اليهودي بانفعال: "كفاك... استر عليها أنا أحبها"؛ وفي لحظات كان اليهودي رمادا منثورا...

هكذا، نجا عزوز في اللحظات الأخيرة، وهو يستجيب لوجيب قلبه الخافق بنبض الوجد والعشق، وكادت لعنة الرصد تحيله إلى رماد كما وقع لليهودي، «لكن الجنية الأفعى عشقت في عين عزوز شيئاً لم تره من قبل في عين إنسي، مدت يدها العاجية إليه، واختطفته بعيداً حيث مملكة الجان، ومن جديد أقفل باب الكهف على الرصد»[١١]. أحبته الجنية الأفعى، وحملته معها إلى عوالم أخرى غير بشرية، فيما عاقبت اليهودي المهووس بالمال، بأن حولته رماداً منثوراً...

وفي هذا السياق القصصي المتسم بالغرابة والعجب، تنتقل بنا القاصة، في كشكولها القصصي هذا، لموضوع طريف ومألوف: إنه موضوع حب الجن للإنس والإنس للجن. فقد كان هذا النوع من الحكايات مصدر إغراء كبير في التراث الحكائي عند العرب وما يزال. وما لا شك فيه، كذلك، هو أن الجن في الثقافة العربية، كما تورد ذلك سهير القلماوي، «غير قادرة على الشر الكثير، وهي غالبا خيرة وعلاقتها بالإنسان حسنة، تكن عرفاناً بالجميل أحياناً، وحباً حينا آخر»[١٢].

ففي قصة "قطته العاشقة"، تروي الكاتبة حكاية الرجل الذي كان يربي في بيته قطة أليفة. سيتعرف الرجل لاحقاً على إحدى الفتيات، وسيقرر أن يتزوجها. فكان أول قرار لهذه الزوجة المنتظرة هو أن يتخلص زوجها من تلك القطة التي كان يربيها، ذلك ما فعل الرجل على مضض، وعلى كره منه... ويوم زفافه، ستتسلل قطته إلى غرفته بطريقة مفاجئة، «حاولت أن أداعبها، لكنني شعرت بنفور منها لم آلفه، حضنتها رغما عنها بين يدي، في عينيها رأيت دموعاً، وفجأة انهمرت دموعها، اختلطت الأمور علي، أنّى لقطة أن تبكي مثل البشر؟ ! كانت تلك الدموع بوابتها إلى البشرية، فقد انسلخ جسدها، وتفتق عن فتاة رائعة، قبلتني، وضمتني بشدة، كان منظرا مروعا لي، فقد حسبتها شيطاناً أو روحا شريرة، وهربت صارخا خارج البيت... »[١٣].

وكان الزفاف بكل طقوسه المعروفة. وطوال أيام الخلوة مع زوجته لم يفارق طيفها الآدمي ناظره. إنها بالفعل امرأته الخرافية التي أفنى عمره في انتظارها.. ولما عاد إلى البيت، وجد قطته ميتة ومتعفنة. ترتب عن هذا الفعل الشنيع، هجر الرجل زوجته وهجر البلدة، للتفرغ بعد ذلك لتربية مئات القطط فيما بعد. وطوال السنوات انتظر أن تبعث روح قطته الأثيرة في إحدى تلك القطط بدون جدوى، وتمنى أن يجدها لكي يقول لها كم هو هائم بحبها، ويخبرها بمدى عشقه لها...

ولعل من أهم مواصفات الشخصيات الخارقة والعجيبة، أنها مرئية وغير ومرئية في الآن ذاته، إنسية وجنية، وهذا ما يمكنها من أن تخرج وقتما يكون الإنسان في غنى عن ظهورها، وتظهر دائما فترتبك أحوال البطل من جراء هذا الظهور غير المرتقب. فهي قد تشق الحائط فتخيف، أو تكون حيوانا متنكرا مسحوراً فتصل إلى أغراضها؛ لأن الجنية لا ترضى عن زواج حبيبها الإنسي،

وتريد أن يكون لها وحدها... كما إن مما هو معروف، أن الإنسي في التراث العربي القديم لا يحترم الجنية إلا إذا كانت محبة له، ورحيمة به...

ومن قصة تحول القطة إلى جنية، تعرج بنا القاصة على موضوع تحول الشخصية الحيوانية إلى شخصية إنسانية في قصتها الغريبة والعجيبة: "المستأنس". فبالعودة إلى تاريخ الآداب العالمية، نجد أن بعض النصوص القديمة عمد أصحابها إلى استثمار عنصر الغرابة من خلال ثيمة «التحول» (أو كما يسميها بعضهم الآخر«المسخ»). ونستحضر في هذا المقام بالضبط نص: "حياة لاثاريو دي تورميس"(مؤلفها مجهول)، ويعود إلى حوالي ١٥٥٤. فضلاً عن "تحولات الجحش الذهبي""L'âne D'or ou les métamorphoses" للوكيوس أبوليوس Apuleé (القرن الثاني للميلاد).

أما في العصر الحديث، فإن ظاهرة التحول تبلورت بشكل جلي في لوحات السورياليين، وتيار العبث واللامعقول. كما مثلت أعمال فرانز كافكا أنموذجاً رائداً في هذا المضمار الأدبي، ولاسيما في روايته المشهورة: "المسخ" " La Métamorphose". وسيستوحي كتاب مسرح العبث واللامعقول في أوربا كذلك، ما يشبه ذلك الانشغال الحثيث في إبداعاتهم. هكذا سيصف لنا أوجين يونسكو(Eugéne Ionesco) في مسرحيته الشهيرة: "الخرتيت" "Rhinocéros"(١٩٨٥)، خروج جون(Jean) من الحمام وهو يصدر أصواتا حيوانية مرعبة، وفجأة يندفع خارج الحمام كما الخرتيت صوب صاحبه الذي يضطر إلى التنحي جانباً ليتفادى أن يدهسه صديقه/الخرتيت.

ولإن كان هؤلاء الكتاب ينطلقون من فكرة تحول الكائن الإنساني إلى حيوان، فإن سناء شعلان قلبت المعادلة، وهذا ما نجده في قصتها: "المستأنس" التي

تحكي عن ذئب يتحول في كل ليلة اكتمال البدر إلى إنسان طيب، يحسن إلى كل الناس، ويخفق قلبه بالحب الطاهر، ويحيط كل معارفه بالرعاية. حيث تستمر دورة التحول على مستوى الكائن ابتداء من الشكل الخارجي إلى أن يذوب الشكل الأول(الحيوان) ويحل محله الشكل الثاني(الإنسان)...

وبالرجوع إلى ماضي هذه الشخصية الغريبة الأطوار، تذكرنا القاصة أن هذا الذئب كان قد أصيب من قبل بمرض حمى المستأنس المزمن الذي لم ينفع معه علاج؛ لأنه يقر في قرارة نفسه أنه يعد المستأنس أسطورة لا مكان لها في حياة الذئاب. غير أنه في بعض الحالات تنتابه لحظات استيقاظ الضمير، وترتفع لديه درجة التعاطف، وتتأزم مشاعره يشعر بأن فروه في تناقص واضح، وتقل لديه النزوع إلى الدم والقتل، ويميل إلى مساعدة الآخرين، ويدق قلبه بالحب... لكن لؤم الذئاب يتدخل - ولحسن الحظ - في الوقت المناسب، ليستعيد هذا الإنسان الذئبي كامل صحته، ووافر «ذئبيته» بمجرد اقترافه لخطيئة ما أو التستر على مذبحة مثيرة...

هكذا، تسرد علينا القاصة سيرة حياة هذا الذئب المريض، بأنه قد أقام قبل ذلك في مصحة راقية سرية في بلد ما، يعالج من مرضه الفظيع هذا، الذي كان إذا أصابته نوباته تحول إلى إنسان بطباع دمثة، وروح طيبة، وقلب يخفق بحب البشر، ولكنه سرعان ما يشفى من مرضه، وإن بقي عرضة للانفصام في أية لحظة.. مع أنه يعلم علم اليقين«أن ذئبيته سوف تنتصر دون شك على انفصام المستأنسين الذي يهدد حياته، ويروع أمن مجتمع الذئاب... »(١٤).

إنها قصة عجيبة وغريبة كذلك؛ قصة كائن حيواني مصاب بمرض الانفصام، متعطش دوما إلى الدم على طريقة مصاصي الدماء. فحين تنتابه حالة التحول إلى إنسان لا يستطيع أن يقاوم نزوع الحيوان في أعماقه طويلا، إذ سرعان ما يتخلص من حالته الإنسانية ليتحول حيوانا شرسا لا يرحم.

وشواهد وحشيته، وفظاعة سلوكياته كثيرة ومتعددة. فقد نهش لحم جاره السمين، وذبح أخاه، وفتك بأمه، وفي الأخير أطلق النار بمسدسه على حبيبته، وكانت الطلقة الأخيرة باتجاه رأسه محاولة منه للخلاص من هذا المرض الذي يقض مضجعه، ويحول دون ممارسته حياته الحيوانية المعتادة...

وإجمالاً، يمكن للقاريء المتفحص أن يستشف من تجربة سناء شعلان القصصية أنها تختزل جوانب غنية وثرية وعارمة من هوية الثقافة العربية والإسلامية بله الإنسانية، إذ تزاوج بين الثابت المتمثل في الوعي بأهمية التصحر العاطفي في حياتنا العربية من جهة، والمتحول الذي ينهض على أسلوب تقديم هذا الموضوع القديم/الجديد من منظور رؤية فنية ملؤها التجسيد والتشخيص من جهة أخرى، وذلك في أفق تجاوز طرائق المعالجة القصصية التقليدية لهذا الموضوع. وبهذا التصور الفني المتميز، تعيدنا الكاتبة إلى التعريف السهل والممتنع لكتابة القصة: إنها تلك الرؤية الفنية الخلاقة التي تحول كل ما تراه العين، وما تستشعره الأحاسيس، وما يعلق بالمخيلة، إلى موضوع جديد للكتابة القصصية، وهنا تتجسد فكرة الإبداع القصصي، بكل ما للكلمة من معنى.

هوامش البحث:

١. سناء شعلان: "قافلة العطش"(مجموعة قصصية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط: ١، ٢٠٠٦، ص: ٥٣.

٢. علي القاسمي: "مفاهيم العقل العربي" دار الثقافة، الدار البيضاء، ط: ١، ٢٠٠٤، ص: ١٢٠.

٣. شاكر عبد الحميد: "أنثربولوجيا الجسد والحداثة"، مجلة: "إبداع"(مصر)، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٩٧، ص: ٩١.

٤. سناء شعلان: "قافلة العطش"، مرجع سابق، ص: ٣٠.

٥. شاكر عبد الحميد: "أنثربولوجيا الجسد والحداثة"، مرجع سابق، ص: ٩٨.

٦. سناء شعلان: "قافلة العطش"، مرجع سابق، ص: ١٢٣

٧. المرجع نفسه، ص: ١٢١

٨. المرجع نفسه، ص: ١١٥.

٩. سناء شعلان: "الكابوس" دائرة الثقافة والإعلام، حكومة الشارقة، ٢٠٠٦، ص: ١٢٨.

١٠. من القصص الأخرى التي يتم فيها استثمار تقنية البعث والإحياء بشكل ملفت للنظر، نجد قصة قصة: "القاتل" التي تحكي عن شخص يحارب ظله الذي لا يفارقه، والذي يمنعه عادة من ارتكاب المعاصي والآثام... وأخيراً مات ظله، بل قتل ظله. هو من قتله، كان موته حزينا، وكلنه عاد وعزى نفسه قائلا: «ولكن موته كان ضروريا». فهنا تطول تقنية البعث لتطول حتى الظل الذي يصاحب الإنسان في حله وترحاله، ويتلبسه كضميره الذي يضمره، ولا يستطيع من سلطة فكاكا...

١١. سناء شعلان: "الكابوس"، مرجع سابق، ص: ١٥٩.

١٢. سناء شعلان: "قافلة العطش"، مرجع سابق، ص: ٤٨.

١٣. سهير القلماوي: "ألف ليلة وليلة"، دار المعارف، القاهرة، ١٩٥٩، ص: ١٧٣.

١٤. سناء شعلان: "قافلة العطش"، مرجع سابق، ص: ١٠٠.١٠١.

سناء شعلان: "الكابوس"، مرجع سابق، ص: ٨٥.

..................❖❖❖❖❖ ....

سرديات الحبّ وشفافية العوالم في مجموعة "الجدار الزجاجي" لسناء الشعلان

بقلم: د. محمد مصطفى علي حسانين*

تقترب العوالم القصصية في مجموعة القاصة والروائية سناء الشعلان، المعنونة بالجدار الزجاجي، من تخوم السرود الأسطورية وعوالمها الدالة على البحث المحموم عن القيم الكبرى للإنسان، حيث البحث الدءوب عن الحب بوصفه البعد المركزي الذي تتجمع حوله، وتنجذب إليه تشعبات الأساطير، وموتيفاتها الدالة، ولكن الأمر لا يتوقف عند السير مع أصداء الأساطير أو التقاطع معها حينًا والتعامد معها أحيانًا أخر، فما زال الخارج النصي، والواقع الخارجي يمسك بخيط الأسطورة، ويوظف فضاءاتها الرحبة الذي تتصادى بنيته مع خطاب الأسطورة الجمعي دون أن تقع على أحد نصوصها الثريّة، من خلال بنية حكائية تميل في الأغلب إلى الاحتفاء بالبساطة، ومن ثم الاقتراب من تخوم المشاعر الإنسانية والعواطف الدالة على تلمس صفة البراءة، التي لم تمس أو تفتض معانيها الكاشفة عن جوهر وجود الكائن.

البحث عن الحب:

ومن بين النماذج البدائية المتعددة يمتلك الرمز الأسطوري الدال على المرأة حضوره الأليف في الوعي الجمعي، لما تشير إليه من توق دائم لرغبات الإنسان الكبرى؛ الخير والحب والرغبة والحياة.. . ؛ فمن خلال الحب، الذي هو بالأساس المحرك الأول للتاريخ البشري الخلاق، فـ (التاريخ كله عمل من أعمال الحب)(١) يمتلك الكائن البشري صيغته المتوازنة مع عالمه، هذه الصيغة التي لا يختلف فيها الذكر عن الأنثى، فكلاهما باحثٌ دومًا عن الآخر.

---

* كاتب مصري.

وبواسطة هذا الوعي القائم على جدلية البحث عن الحب من قبل الرجل أو المرأة، حيث يصبح أحدهما مُجْلٍ لصورة الآخر، وكأنهما ينشدان نقطة التقاء مفترضة عبر الاتصال، بواسطة هذا الوعي تتكون وضعيات المحكي داخل قصص المجموعة، بحيث تفرض سطوتها البنائية على أكثر القصص، فوراء الخطوط العامة السردية التي تكفل لكل قصة وصفتها السردية الخاصة بها، لا بد أن نجد أيضُا وبالتوازي تلك النواة أو الموتيف الدال على البحث والمشروط بفعل الحصول على الأنثى أو الرجل.

ولن تبتعد عين فاحصة عن تلمس تلك النواة في قصة "سداسية الحرمان" حيث البحث الأزلي في أطوار الإنسان المتعاقبة تاريخيًا – والمتجاورة زمنيًا أحيانًا- عن الأنثى من أول الخلق وحتى اليوم، من أقدم صور المخلوق البشري في صورته البدائية المتوحشة وحتى أرقي صوره المدنية، ولا يختلف الأمر أيضًا ما دمنا بصدد هيئات الكائن البشري، أن يكون هرمًا أو شابًا أو طفلاً، فدورية البحث تسم مطلق الهيئة لا أحد تجلياتها، وعند هذا المستوى لنا أن نطالع قصة "أكاذيب البحر" حيث الحب في اتصاله وانفصاله، أو تحوله من حلم إلى كابوس في القصة التي تحمل الاسم نفسه، أو تحوله من تملك التعاويذ السحرية وافتقاده الحب ذاته بغياب الأنثى التي تبحث بالتزامن عن الرجل/الساحر، الذي يفك لغزها وبالتبعية لغزه أيضًا، فالساحر الذي أطلع على أسفار السحر الأعظم وحفظ عن ظهر قلب تراتيلها وتعاويذها خلسة من وراء معلمه، لا تكفل له هذه التعاويذ إلا شفاء أمراض المحبين، وتحقيق تواصل قلوبهم، في حين لا يمتلك هذه القدرة على شفاء نفسه، أو يملأ فراغ قلبه، ولا يتحقق له هذا الامتلاك إلا عبر صور التواصل مع الأنثى، فالحب لا يتم إلا بفعل التلاقي مع الآخر، فليس هو برانية العلاقة السحرية أو امتلاك الرقى أو التعاويذ بقدر كونه هذا التواصل المراد.

وعند هذا المستوى لابد أن يأخذ طقس البحث والسعي المحموم عنه صورة من صور البحث عن الهوية الذاتية، ليغدو مرآتها ومجلها في الآن نفسه ؛ فيقوم الحب بدور دال على ديمومة الجنس البشري، الذي يغوص عمقًا في أغوار الوعي، فيصبح غياب الأنثى غيابًا لتك الصيرورة، فيصطبغ العالم بصورة روتينية، وتُفَرَّغُ فكرة الزمن من بعدها الدال على الوجود لتنشط دلالتها المعكوسة حيث الوجود الموازي للعدم، فحين يتعلم هذا الكائن المتوحش- في قصة سداسية الحرمان - طرق الحياة والتكيف معها عبر أدواتها؛ الصيد والقنص والسعي...، لا يكتسب هويته الكلية منها، بل بفعل حضور الأنثى التي يكتمل بها فعل الحياة. هذا الوضع السردي تشترك فيه أيضًا- بمعنى من المعاني- قصص أخرى مثل، دقلة النور والصورة وصديقي العزيز، فالبحث عن الثمرة في الأولى مرادفٌ للبحث عن الأنثى، والتخلص من الألم مشروط بحضورها في الثانية، وفي القصة الثالثة يتحول الصديق/ الرجل إلى الحبيب، ومن ثم تغطي سمة البحث والعشق الطرفين.

غير أن هذا البحث عن الحب لو استعدنا آليات تشكله سرديًّا، لا يعبر عن مطلق يُكتسب كل مرة، أو يمثل ظفرًا واكتمالاً للفعل، بما يفضي إلى لون من ألوان التواصل، فالبنية السردية الغالبة على قصص المجموعة تشدد على عدم الاكتمال أيضًا، فالظفر بالأنثى غالبًا ما يعقبه صورة الانفصال والتباعد، خروج الكائن الخرافي (المارد) من القمم، يصاحبه بحث عن الأنثى ولكن الظفر بها في النهاية يمثل مؤشرًا دالاً على الموت الذي ينتهي إليه، وعثور الكائن البدائي عنها أيضًا يتوازي مع قنصها، وفي قصة (أرض الحكايا) يغدو عامل المنارة واقعًا تحت عبء استعادتها، وهو الأمر الذي تنتهي به قصة (الصورة) حيث حضور الموت، إما بفعل القتل وإما الانتحار.

هنا يترادف الحب مع الحرمان والتواصل مع الانفصال والبحث مع الفشل، فتبدو صور الحب مجرد صور مرآوية مخادعة، تقرب وتبعد، تظهر وتخفي، ويصبح البحر بدلالته الرمزية على الماء المعادل للموت(٢) البعد المحوري الذي تتكون به وعبره صور الوجود والعدم، الحضور والغياب، فهو ماء الحياة وماء الهلاك، فيتشكل بوصفه رحماً للولادة والظهور، (ومن بين أرض الشاطئ الرطبة المنكشفة التي عرّاها البحر تبرز هي، تأتيه راكضة بسرعة موجة، وبأسرار غيمة، تكتسي بأردية من زرقة البحر)(٣) لكنه أيضًا يمثل عامل إخفاء وتغييب، حيث تنتهي عنده أماني الوصل والقرب، (طالع خاتم الزبد الذي يلبسه منذ أن عشقها ولم يخلعه أبدًا، ثم أخذ نفسًا عميقًا، وانسرب سمكة في الأعماق ليجلب لحبيبته الشاعرة لؤلؤًا ومرجانًا)(٤). ومن ثم تغدو مناجاته فعل من أفعال التواصل مع الغائب، الذي يحتويه بين أمواجه، (طفق يبحث عن جسدها بين الصخور ليلاً، ويناجي البحر لعله يلفظ جسدها الذي ابتلعه، ولكن دون جدوى)(٥).

هنا وبدرجة عالية يستدعي البحر الأساطير المرتبطة به، خاصة تلك التي تتعلق بالمرأة، فالأنثى التي تظهر عبر أمواجه تتجاوب فيه أصداء الأساطير الدالة على الأم الكونية، حيث تتراءى فيها أسطورة (أفروديت) التي خلقت من(زبد البحر وقرارة الأمواج)(٦)، كما تقترب أيضًا من صورة بنات الماء أو السيرينات ذوات الصوت الخلاب المغرر بالبحارة، فأغانيهن العذبة تطرب الآذان، وقد ذكرت في (رحلات أوليس) إذ أمرته (سيرسي) أن يسد أذن بحارته خوفاً من سماع أصواتهن الدافعات إلى الغرق بحثًا عنهم (٧) ولكن كل هذه الأصداء تدل في التحليل النهائي عن صيرورة التفاعل عبر لحظات الاتصال والانفصال، القرب والبعد، أو شئنا وصفاً مركزيًا يُصر عليه السّرد، فلنقل عوامل المد والجذر، التي تكرسها قصة (أكاذيب البحر) فعبر هذه المكرورة التصويرية

تظل هيئة البحث مستمرة وحركة التطلع والأمل المنظر وبجوارها تقفز الرغبات المقموعة أيضًا.

ولا عجب في ظل هذه الطقوسية البادية حينًا والكامنة أحيانًا أن يصبح الحب والأنثى لهما دلالة مجاوزة للمعنى الأولي بدرجة ما، وكأنهما يريدان تثبيت دلالة مجردة أحيانًا للحب على درجة قريبة من الوضوح والبساطة والشفافية، فبفعل الصفات الموغلة في براءتها وذات المسحة التطهرية التي تخلع على الأنثى تتحول إلى بعد مجازي أقرب إلى الشفافية، على الرغم من جداريات الماء، وإن كانت على صعيد مواز تصير مجلى لطقوسية الفقد أكثر من كونها عبور نحو مرفأ آمن، أو تحقيقاً لنبوءة منتظرة أو موعودة، فالبحر دومًا مليء بالأكاذيب وصوره مخادعة ومخاتلة كما مر بنا، وعناصر التصوير المستمدة من عوالمه تأكد هذه الدلالة حين تفرغ من معانيها، فاللؤلؤ والنوارس والأمواج والمحارة والأصداف والمد والجذر. . ، كلها تقع في حيز البريق الخادع والمُغَرِّر في أوله، والمنسحب تدريجيًا في نهايته، فما يقتنص منها لا يمثل إلا لحظات عابرة مختلسة. (تزوجا، لساعات، لأيام فقط كانا زوجين، تسكعا في أرجاء مدينة القحط، مارسا العشق في كل أرجائها، اختزلا في ساعات حبهما كل مراحل وقصص الحب، إذ إن الفراق يقفُ منتظرًا على الباب وتذاكر السفر تضيع في جيب قميصه البحري، وجف البحر في فراش حبهما)(٨)، وكأن البحر هنا يعبر عن هيئة رمزية كلية تختزل كل صور الدخول والخروج والتواصل والقطيعة والابتعاد.

وإذا كان الحب على هذه الهيئة يترابط مع الحرمان والفقد في قصص المجموعة، فإنه أيضًا وبوضعية مجاورة ومتداخلة يتعامد مع دلالته على التحدي، حين يصبح له مفعول السحر والشفاء والتخلص من الألم، فكثير من

شخصيات المجموعة واقعة أحيانًا تحت عبء الإعاقة الجسدية، وتبدو ساعية نحو التخلص من كل مظاهرها الدالة عن الاختلاف المفضي إلى العزلة والوحدة، هنا تتحول الإعاقة إلى جدار سميك يراد تجاوزه، ويصبح الحب ذلك الباب السحري المأمول للنفاذ، وهو الأمر المشترك الذي يجمع عدة قصص مثل(الكابوس والطيران على ارتفاع ١٠٠٠ دقة قلب و رجل محظوظ جدًا) أو حتى تتابع السرود في سداسية الحرمان، فالخصي الذي فقد ذكورته نراه يستعيدها ويستشعرها تمور داخله جراء حضور الأنثى/ الجارية، التي اشتراها السلطان، فتنعكس شهوته عبر شهوتها وحرمانها وفي (أكليل العرس) نجد أنموذجاً دالاً على وضعية الرجل الذي تكمن داخله المرأة، وكأنه يستعيد مقولة (الين واليانغ)(٩)، ونجد في تحول حلم التحليق والطيران إلى إعاقة، ولكن الحصول على الحب يكفل بعدًا دالاً على الاستمرار كما في قصة رجل محظوظ جدًا حيث يتبدد السعي عن المال بعد الحصول على حنيه تغدو هي الحبيبة/ الكنز.

وفي ظل هذه القيمة الدالة على الإبراء والشفاء لنا أن نتأمل هذه الكلمة السحرية ذاتها بوصفها تعويذة قادرة على تحويل الكائن، تداوي أمراضه وتشفي أوجاعه، فهي الكلمة السحرية التي تبدد الإعاقة البشرية سواء أكانت إعاقة جسمية أو نفسية فكل صنوفها تزول بقدرة الحب، الذي يحيد الألم كما في قصة صورة، فوراء الغوص في الصورة يتراجع ألم المحب.

وغير بعيد في ضوء الفاعليات السردية والرمزية أن نلقى هذا الحب معادلاً لمفاهيم إنسانية محاورة له وتدور ضمن فلكه التعبيري والإشاري؛ فقيم مثل الحرية والعدل تغدو أيضًا هواجس ملحة تستعيدها المجموعة ضمنيًا في حومة الولع بهذه الكلمة السحرية، ومن ثم يتلازم فقد الحب والمرأة عن حالة من البحث عن قيمة موازية تمثل قيمة الثورة، ويصبحان معًا روادف لا تنفصل

عن بعضها، وكأنهما صارا شيئًا واحدًا، ويصبح لذلك مناهضة الألم الناجم عن أحدهما هو الألم ذاته المعادل للأخرى (هتف الكل باسم الثورة، في المساء كانت هي والأصدقاء حيث يكون كل الثائرين، كانت مؤمنة بعدالة قضيتها على الرغم من وقع السياط المؤلم، أما هم فكانوا يلعنون"هي"التي أوصلتهم إلى هذا المكان، وفي هدأة الليل وضعوا البنود الرئيسيّة لجمعية مناهضة " هي"). (١٠)

الجدار: ثنائية العوالم:

وقصص المجموعة تقيم نوعاً من التوازي بين عالمين يتواشجان حينًا في القصة نفسها، أو تقوم بعضها على عالم والأخرى على عالم مغاير، والقاسم المشترك بين هذه العوالم وتلك قيامها على عمليات التوازن بين عالم يتماس بشكل من الأشكال مع الخرافة الأسطورة أو الحكايات المعبرة عن ماضي قديم، وعالم آخر يقترب من تخوم العالم الواقعي المحتمل أو اليومي والمعتاد، ومن ثم ينهض بين العالمين جوانب من التلاقي داخل بنية السرد، ولكن على محور دلالي يشتغل في فضاء النصوص ثمة تكريس لعملية التجاور المفضي دومًا إلى تباعد وتقارب في الآن نفسه.

إن قصة الباب المفتوح تحوم بنا في فضاء الحكي المتماس مع الخرافة حيث بلورة بنية سردية أقرب إلى الأمثولة المجازية، فالملك الذي تغريه إحدى الحكايا عن وجود سلطان يفتح بابه للشكاوى تغريه هذه القصة ويطلب من معاونيه أن يطلبوا من شعبه أن يقدموا شكواهم وحين لا تصله رسائل من مواطنيه غضب وطالب برسائل من شعبه فلم تأتِهِ إلا رسالة من طفل تحمل معنى السخرية أكثر من دلالتها على الشكوى، لذا نراه يغلق سياسة الباب المفتوح. وهنا يقوم الباب بدور رمزي يقوم مقام الجدار العازل عن الرعية وعن الحرية المأمولة.

إن تأمل لغة عنوان المجموعة وحركة اشتغاله داخل العوالم تعلن عن بعد رمزي بمعنى من المعاني، حيث تخترق دلالته الكثير من القصص، فيغدو الجدار دالاً في سياق القص عن كل هيئات الحدود الفاصلة، التي تمثل التقاطب بين عالمين يفصلهما هذا الجدار ولكنه ينهض على الطرف الآخر بوصفه ذلك الجدار الشفاف الذي يبرز العالمين في وقت واحد ويحجب بينهما كذلك، لذا نجد هذا الجدار الزجاجي يتحول بصورة زئبقية إلى ألوان الدلالات المعبرة عن التلازم بين البعد والقرب والوجود والغياب المرجو والمتحقق، ففي قصة "الجدار الزجاجي" التي تستمد المجموعة منها التسمية، يتحول الجدار باستمرار وراء تنوع صوره ولكنه في كل مرة تظل له دلالة البعد الذي يتحول إلى موت، في البداية يأخذ صورة التباعد عن الأم (جدار زجاجي رقيق كما رقاقة كنافة هو أول من أذاقه الحرمان، وعرفه لوعة التنائي، لا يزال للآن زجاج نافذة سيارة الأجرة التي أقلت أمه بعيداً ومنذ ذلك اليوم لم يرها أبدًا(١١) ومع الانتقال إلى زوجة الأب ينهض جدار زجاجي جديد يحمل هنا معنى العقاب المفضي إلى الحرمان، "كم كره الجدار الزجاجي!! وكم كره الزجاج!! كان يراقب أخوته من أبيه في كؤوس زجاجية شفافة"(١٢) وهو الجدار نفسه الذي يفصله عن الأخت المحترقة وهو الجدار نفسه الذي يجعله سجينًا أيضًا داخل شرفة المنزل، على هذا النحو يغدو الزجاج بإضافته إلى الجدار ذات دلالة على الشفرة الحادة القاتلة.

ويمكن أن نتأمل هذا الجدار أيضًا بوصفه الرحم الأمومي القاذف إلى حياة تعتلج بصنوف من البشر تتحول القيم لديهم بشكل معكوس فيصبح الشخص المحروم من الأم، والذي تصوره قصة (الذي سقط من السماء) كائنًا دالاً في سياق أولي على (السقط) ودال في سياق آخر على عوالم يتحول فيه الطيبون إلى هوامش على الحياة، ومن ثم يصبح هذا الرحم الدافع إلى الحياة

دافعًا إلى كون يندر فيه التواصل على الرغم من الحضور فيه (وأيقن أن الطيبين فقط هم من يسقطون من السماء، ولكن ليس في أحضان جداتهم الطيبات، وإنما على الأرض الصلدة لتدق أعناقهم دون رحمة، أما الأشرار فيعيثون فسادًا في الأرض) (١٣).

وفي إطار القص الواقعي أيضًا أو ما يسير منه على خطى المأساة الإنسانية تأتي قصة (اللوحة اليتيمة) إذ تبدد أمل الحصول على الجائزة على الرغم من الأمل وبساطة الحلم الذي يغتاله الموت، فاللوحة التي يتمها بطل القصة طارق العساف هي لوحة الموت الذي ينهي علاقته بلوحته الحياتية وأمله في الحصول على جائزتها، بعد طول مثابرة واجتهاد وروح شفافة طاهرة بريئة.

تنوع البنى السردية:

وفي إطار المجموعة لا تنبني القصص على بنية سردية واحدة أو على شكل ثابت للحكي يمثل الأساس الكلي المولد للنصوص، فالقصص تترصدها بنى متنوعة للسرد، ولكن يمكن رد هذا التنوع إلى ثلاثة أشكال أساسية، على هذا النحو:

- السرد القائم على التتابع من خلال تنافذ الحلقات.
- القصص ذات التوالي المعتاد لحدث أو شخصية.
- القصص القائمة في الغالب على الوصف أكثر من السرد.

ففي الشكل الأول تتكون القصة عبر تتابع مجموعة من القصص التي تترابط بين بعضها من خلال بعد مجازي كلي، ومن ثم تقترب القصة من شكل المتوالية القصصية أو ما يسمى " بحلقة القصص القصيرة"، وهي كما يعرفها فورست انجرام Forest Ingram (مجموعة من القصص القصيرة التي ترتبط إحداها بالأخريات، إلى درجة يتعدل معها فهم القاريء لكل قصة

من خلال فهمه للقصص الأخرى) (١٤). فثمة بعد مركزي يصهر المتواليات في أفق كلي يمثل العصب الرئيس للقصة، قد يكون هذا البعد قائم على تعدد المنظورات إزاء أفق مركزي، أو تجاورها على نحو متداخل، أو مجرد تقطيع سردي لهيئات الحدث. وتقوم ثلاث قصص باسترفاد هذا الشكل وهي القصص الثلاث الأولى من المجموعة وتحتل فضائيًّا ما يقرب من ثلث صفحات المجموعة (حوالي ٧٥ صفحة) بما يعني اهتمامًا واضحًا بها بجوار بروزها النوعي والكمي.

ففي قصة سداسية الحرمان التي توقفنا عندها أكثر من مرة، يتشكل سردها بواسطة تتابع المنظورات والقصص، حيث نجد ست قصص متوالية، تعرض كل واحدة منها لطور من أطوار الكائن الإنساني في علاقته بالأنثى والحب، على هذا النحو (المتوحش- المارد – الخصي- إكليل العرس-فتى الزهور- الثورة) وكلها تتجمع وتتلاقى لرسم الثوابت الكبرى للعاطفة وتجلياتها الرمزية وراء التَّحوّل والتّعاقب التّاريخي لهذه الكوائن، وتحولات الأماكن أيضًا، أما في (أكاذيب البحر) فنجد التراصف القائم على عوالم البحر ولكنها تُفعّلُ في التحليل الأخير موضوعة الغياب، كما في قصة (الكابوس) إذ نجد تقسيم المنظور الأنثوي والذكري على القصص، بما يؤدي إلى نوع من التناوب السّردي من كل طرف إزاء الآخر.

أما الشكل الثاني للسرد فهو الشكل المسيطر على المجموعة في أغلب القصص، حيث الاعتماد الكلي على رسم شخصية مركزية وسبر أعماقها الداخلية وعمليات بحثها عن رغباتها وتطلعاتها، ويتزامن مع رصد الشخصية ميل إلى تتبع تاريخها القريب أو البعيد، وربطه ببؤرة الحدث المركزية التي تتموقع فيها، فدائمًا هناك انحياز لصورة الكائن، من خلال لغة تبدو لأول وهلة

حيادية حيث منظور السرد يقوم على الرصد بضمير الغائب الذي بدوره يبدي قدرًا من الحرية في التعامل مع الشخصية فكم الصفات ذاتها تظهر على مستوى آخر درجة من التعاطف أو تورط السارد مع شخصياته وأفكارها، ومن هذا الجانب لنا أن نرى المنظور السردي لا على أنه سرد أنثوي أو بمعنى أصح سرود نسوية- على فرضية المؤلف الفعلي للمجموعة- فالقاصة لا تتكيء في كلية سرودها، على القسمة الشائعة اليوم التي تمايز الأدب على أساس من الجنس، فالحس القائم على هذا التمايز لا تسير معه المجموعة، بقدر السير مع سبر العوالم الإنسانية من خلال وضعية مفعمة في بعدها العميق بدلالة أكثر شمولا من هذه القسمة، حيث نجد الاحتفاء بالحب والبراءة والطهر. . ، وكلها تصب في بؤرة أكثر رحابة للتعبير تقترب بها الذات أو الهوية النسوية مع العالم والسرد، فتصبح هذه الهوية تعبيرًا عن نفسها ضمن هذا الأفق.

الوعي الجمعي:

ولا نبتعد عن هذا التصور حين نعاين الشكل الثالث للسرد القائم في معظمه على الوصف، الذي يندرج تحته قصتا (أبناء الشيطان) و(الشيطان يبكي)، فهما قصتان تحوم بنا في فضاء القضية المسيطرة على الوعي الجمعي العربي، إذ يرصدان للتشابك مع القضية الفلسطينية ومشكلة القدس، ولكن من خلال التركيز على العدو الغاصب الذي يتماهى بواسطة العنوان والسرد وحتى البناء الرمزي مع هيئة الشيطان الذي تبدأ منه وتصدر عنه كل قوى أو صنوف الشر.

وعلى هذا المستوى الوصفي تتعامد الكتابة القصصية مع نصوص الكتاب المقدس فترصد فعل الخلق الأول وبذور التكوين، وتتداخل فيها أسفاره خاصة (رؤيا يوحنا اللاهوتي)(١٥). قصة أبناء الشيطان مثلاً يمكن أن نتلمس

فيها هذا التعالق مع لغة الوصف في سفر الرؤيا، من خلال عمليات التهويل وأصداء الرؤيا الحلمية الدالة على المستقبل، وعلى المستوى نفسه تتراءى قصة آدم وحواء ومن ثم صور الشر المسيطرة وقوى الإغواء بالبشر، وتحويلهم من النعيم إلى الشقاء، أو تتعالق مع الأحاديث الشريفة حول القدس، الأمر ذاته يظهر أيضا في قصة (الشيطان يبكي)، ولكنها تقترب من تعيين المراد من الشيطان وتحدد هويته، (هيئة الأمم المتحدة كانت رحيمة معه إذا سمحت له بأن يشعر بالأسى كما يشاء، بل إنها أبلغته رسميا بحقه بالحزن حتى الموت، كان شيطانًا رجيمًا في زمن النبي سليمان العظيم، كان يوسوس في صدور الناس، ويرهقهم فتنة وشرًا، وأخيرًا ظفر به سليمان فحبسه لمليون سنه بين لجج البحر وزبده (١٦).

في القصتين السابقتين انحياز إلى تصوير الرؤيا الكابوسية الراهنة، حيث تستحوذ على العالم والمكان، ولكن ليست هذه الرؤيا الحدية هي ما تصدر عنه المجموعة أو تؤكد عليها، ففي إطار البعد الجمعي أيضًا ثمة تشديد على القيمة، كما لوحظ من قبل، وتأتي قصة (مدينة الأحلام) ضمن هذه الوضعية الأخيرة، ففيها يتم التراسل مع صورة المدينة الموعودة التي تمثل الخلاص والحلم، فبروز هذه المدينة يقلب نظام العالم أو بصورة أوضح يرتبه من جديد، "في البدء لم يصدق البشر نداء السماء، وشعروا بتوجس وريبة، بعض المحبطين والشجعان ورجال الاستخبارات دخلوا تلك المدينة على مضض، كان الكل مدججًا بالخوف والطمع، في تلك المدينة كانت الأحلام تنتشر في كل مكان، منضدة في رخاوة محار الأصداف، كم كانت الأحلام جميلة ودافئة ولها بريق مائي، وطعم حلو/ وملمس حنون، كل حلم ينتظر صاحبه، وكانت الطرق تتداخل وتتباعد وتتقارب؛ لتوصل ضيف المدينة بكل يسر إلى حلمه). (١٧)

ولكن هذه المدينة ما إن تبدأ في الحضور، ويعم الفرح الكوني، حين تتحقق الرغبات والأحلام الممنوعة أو المقموعة، ما إن يحدث ذلك إلا ويبدأ الوضع في الالتفاف حول نفسه مرة أخرى، فلم يعد تحقيق الحلم بمستحيل ولا تجدده أو استبداله، ومن ثم غدا حلم آخر يراود البشر غير أحلامها المتحققة، وهنا تبدو القصة وكأنها تستعيد الأساطير العربية القديمة حول أرم ذات العماد وما روي حولها من أخبار تمجد جمالها وما تحقق فيها من حلم، وإن كانت القصة فيما يبدو تقيم علاقة رمزية مع فراغ الأحلام حال تحقيقها، فالأحلام رهن التحقق، إذا امتلكت صارت واقعًا أرضيا لا حلمًا.

على هذا النحو تغدو الكتابة السردية في مجموعة (الجدار الزجاجي) لسناء الشعلان، تمجد قيمة الأحلام، والحب والحرية، بلغة وآليات سردية تقوم بالتماس مع أنماط الوعي الجمعي، واقتراب من الهموم العامة الشاغلة للمجموع، بحس أنثوي لا تخطئه مراجعة أولى، حيث تمجيد البراءة، والهوس بالوقائع البسيطة الدالة، والاهتمام بلغة سردية لم تتنازل بعد عن الصورة، أو الزخم الوصف والكلمات ذات العراقة أحيانًا، كل ذلك في فضاء سردي يحتفي بالشفافية التعبيرية، والتواصل القرائي.

هوامش البحث:

(١) J. E. Cirlot: A dictionary of symbols, trans. Jack sage. London & Hentey. 1984 " Love".

(٢) جان صدقه: رموز وطقوس، دراسات في الميثولوجيا القديمة. رياض الريس للكتب والنشر، بدون تاريخ، ص ٢٧.

(٣) سناء الشعلان: الجدار الزجاجي، منشورات عمادة البحث العلمي الجامعة الأردنية٢٠٠٥م، ص ٣٧.

(٤) السابق: ٥٦.

(٥) السابق: ص ١٩٦.

(٦) د. عماد حاتم: أساطير اليونان. دار الشرق العربي – بيروت. ط٢ – ١٩٩٤م. ص ١٠٢.

(٧) أوفيد: مسخ الكائنات، ترجمة. ثروت عكاشة، مراجعة: د. مجدي وهبه. الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط٣-١٩٩٢م، ص١٢٧. وانظر أيضًا: أدموند فولر: موسوعة الأساطير، المثيولوجيا اليونانية، ترجمة حنا عبود، الأهالي للنشر، سوريا ط١ – ١٩٩٧، ص١٢٦.

(٨) الجدار الزجاجي: ص ٩٦.

(٩) فالمرأة القسم المكمل للرجل، إذ تمثل المبدأ الموجب (ين) في مقابل المبدأ السالب (يانغ) في الفكر الصيني، وفي الفكر اليوناني (الإيروس) في مقابل (اللوغوس)، ويفسر يونغ ذلك من خلال البعد الخنوثي الكامن في الرجل والمرأة ؛ فالانيما هي الأنثى الكامنة في كل رجل، والانيموس هو الرجل الكامن في كل امرأة. انظر: فراس السواح: لغز عشتار، الألوهة المؤنثة وأصل الدين والأسطورة. دار علاء الدين – دمشق. ط٧ – ٢٠٠٠م. ص ٧٦. بتصرف.

(١٠) الجدار الزجاجي: ص ٣٤.

(١١) السابق: ص ٨٤.

(١٢) السابق: ص ٨٦.

(١٣) السابق ١٨٩.

(١٤) د. خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط١- ١٩٩٨م، ص ٢٦٧.

(١٥) رؤيا يوحنا: ١٨: ١ -٣.

(١٦) الجدار الزجاجي: ٢٣٠.

(١٧) السابق: ص ٢٠٤.

. . . .❖❖❖❖❖ . . . .

قصص عاطفية وارفة الظلال في "قافلة العطش" لسناء الشعلان

بقلم: د. عبد المالك أشهبون*

لم تعد القصة القصيرة من الفنون الأدبية التي تدخل في نطاق الوجبات الاستهلاكية السريعة التي يقال عنها إنها تناسب إيقاع العصر المتسارع والمضطرب والمندفع فقط، بل غدت فناً أدبيا لا يقل أهمية عن باقي الفنون الأدبية الأخرى قيمة أدبية وحظوة رمزية، وما ظهور التنويعات المختلفة في سجل القصة في الأدب العربي عامة إلا دليل قاطع على زخم وغنى هذا الفن. فمن القصة القصيرة إلى نموذج القصة الطويلة(١)، ومنها إلى القصة القصيرة جداً، وهي آخر القارات المستكشفة في عالم الإبداع في الآونة الأخيرة، وتحظى باهتمام واسع من لدن الكثير من المبدعين والدارسين على حد سواء...

سناء شعلان:

وتعتبر القاصة الواعدة سناء شعلان نموذجاً لهذا التنويع الغني الذي يمكن اعتباره قيمة جمالية مضافة في سجل القصة العربية الحافل من خلال خاصيتين اثنتين:

– الخاصية الأولى هي أنها تكتب قصصاً شكلت في مرآة السرد العربي بروقا مميزة، وإشراقات مضيئة توحي بحضور بصمات الشاعر الكبير نزار قباني، في الوقت الذي تكمل فيه رحلة الكتابة الإبداعية بعزم وثبات من منظور كاتبات عربيات مشهورات، عبرن عن واقع المرأة العربية، بكثير من الجرأة والجسارة والشاعرية (غادة السمان، ونوال السعداوي، وأحلام مستغانم وغيرهن).

---

* كاتب عربي.

١. تراجع في هذا الصدد المجموعة القصصية الأولى لسناء شعلان: "**الكابوس**"، حيث تعنون إحدى قصصها بالعنوان التالي: "**قصة طويلة**"، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، ٢٠٠٦، ط:١، ص:٩٩.

- الخاصية الثانية هي حرصها على الوحدة الموضوعية، ليصبح موضوع الحب هو سدة البناء القصصي ولحمته، والخيط الناظم الذي تنتظم فيه مجموعتها الثانية: "**قافلة العطش**"(٢٠٠٦) من البداية حتى النهاية.

فقد أصبحت القصة القصيرة، من منظورها، "**ترجمان أشواق**" مغدور بها، مقموعة، ومغيبة في أكثر المناطق ظلمة وسديمية في حياة الإنسان. من هنا آثرت القاصة أن تقلِّبَ موضوع الحب – وهو الشوق العارم الذي لا يقاوم – من مختلف جوانبه، وأن تسرد لنا سيرة العديد من حالات العشق المختلفة، فمنها ما هو مستلهم من التراث العربي، ومنها ما هو مستوحى مما هو إنساني، دون أن تغفل القاصة واقع العلاقات العاطفية في الواقع العربي المعيش في مختلف تمظهراته...لذلك عادة ما يفضل في نظير هذه الكتابات القصصية استبعاد الأحكام المسبقة، والتركيز على العلاقة المفترضة بين الشخصيات والأحداث والأفكار المطروحة، وربط كل ذلك بعتبات النص (العنوان وصورة الغلاف والعبارة التوجيهية...) من جهة، وبطريقة تقديم تلك القصص وبأسلوبها في تجسيد الشخصيات والوقائع، وتلاحم بنائها القصصي من جهة أخرى...

١. الوقوف على عتبات "قوافل من عطش":

بالعودة إلى طرق وضع عنوان المجاميع القصصية لدى أغلب كتاب القصة المرموقين، نلفي أن وضع العنوان ينطلق من تصورين أساسيين مألوفين؛ فقد يضع الكاتب العنوان من خارج العناوين التي تتضمنها المجموعة القصصية، أو ينتخبه من داخل عناوين المجموعة ككل...ومن خلال القراءة المتصحفة (العابرة) والمتفحصة (المتعمقة) للمجموعة القصصية، نجد أن الكاتبة آثرت أن تنطلق من التصور الثاني في عملية وضع العنوان الرئيس (**Le titre**) ("**قافلة العطش**")، وكما يظهر لاحقاً أن العنوان مستمد من أول العناوين الداخلية

(Intertitre) في المجموعة الذي يحمل الاسم نفسه، ولا بد أن يكون لهذا الاختيار مغزى وإيحاء ودلالة، ما دام اختيار العنوان عموماً يخضع لمجموعة من الشروط المفترض تحققها بصفة عامة، وأهمها هذه الشروط: الإثارة والجذب من جهة، والاختزال والتوجيه من جهة أخرى...

وتتأسس «شاعرية» هذا العنوان ("**قافلة العطش**")، في نظرنا، على صيغة جمالية واستعارية تخلخل أفق انتظار القارئ التقليدي، وتستحثه على استحضار فضاء المجاز (الشعر) في تناسق هارموني مع فضاء النثر(القصة)، وذلك في اتجاه خلق خصوصية ما لعنوان المجموعة، تنهض على فعل الانزياح عن نثرية العنوان المألوفة في أفق تحقيق شعرية خاصة به.

على هذا المنوال، تغدو كتابة العنوان ممارسة إبداعية، جوهرها العدول وخرق المألوف والمغامرة في الدلالة، وإيجاد علاقات وجودية مغايرة بين الأشياء، حيث تتولد عن هذه الانزياحات، على مستوى صياغة العنوان، دلالات جديدة عذراء، تنفتح على أكثر من قراءة.

فما تحيل عليه لفظة "**القافلة**"، بصفة عامة، هو عالم الصحراء، وبالأخص قوافل الجمال والمسافرين الرحل، والتحدي الوجودي الذي يواجهه هؤلاء، ما دامت الجمال مجبولة على تحمل العطش والصبر، في حين تظل طاقة الرحل، وحدود تحملهم للعطش محدودتين جدا، بالنظر إلى طبيعة كل من الزمن (الجو الحار) والمكان (الصحراء)...

وإن كانت الدلالة المباشرة التي يحملها العنوان - في ظاهره - لا تخرج عما سبقت الإشارة إليه أعلاه؛ فإنه بعد قراءتنا المتفحصة للقصة الأولى خاصة، ولقصص المجموعة عامة، سيكون لزاما علينا - كقراء - إعادة النظر في دلالة العنوان جملة وتفصيلا فيما بعد.

وهكذا يتحصل لدى القارئ اقتناع تام بأن القافلة – في هذا السياق المخصوص بالذات – توحي بمواكب العشاق والمحبين، أما العطش فيرمز إلى ماء آخر يشفي ظمأ وغليل هؤلاء العطشى: إنه ماء الحب، بمفهومه الأشمل. فهو الذي يعيد للناس حيويتهم وعشقهم للحياة، مثلما يعيد الماء إلى الأرض خضرتها ونضارتها ورونقها وبهاءها، فالقاسم المشترك بين ماء العطشى، وماء المحبين هو حاجة الطرفين الملحة إلى الارتواء، في زمن التصحر العاطفي والجفاف الوجداني...

انطلاقا مما سبق، نؤكد أن مفهوم «العَتَوَنَة» في هذه المجموعة القصصية مضلل وملتبس، ويدخل العنوان الرئيس في دائرة العناوين المخاتلة؛ لأنه يلعب – في علاقته بباقي عناوين المجموعة – دور الدمية الروسية الملغز، حيث يبدو عنوان القصة واضحا كما هو على غلاف المجموعة القصصية، وبعد الشروع في قراءة القصص، الواحدة تلو الأخرى، نكتشف مجموعة عناوين داخلية أخرى لا تقل إشكالية؛ عناوين حافلة بالألغاز التي تدخل القارئ في دائرة التشويق، بحثا عن دلالة كل عنوان، من خلال قراءة كل قصة على حدة...

أما صورة الغلاف (Page de couverture) فهي دالة على موضوع العنوان بطريقتين؛ فبالنظر إلى أن العنوان المركب من اسمين هما: "قافلة" و"العطش"؛ فإن حضور ما يشير إلى هذين المركبين الاسميين في ظاهر جملة العنوان بارز وواضح (وهو الدلالة غير المرغوب فيها)، وذلك من خلال صورة الجملين وكذا فضاء الصحراء، إلى جانب هيمنة اللون الأحمر المشتعل الذي يؤطر صورة الغلاف ككل...كما لا نعدم ما يشير إلى المعنى الخفي والرمزي (وهو الدلالة المرغوب فيها بقوة) مما يحمله هذا العنوان، من رموز تحيل على طبيعة العطش الذي سوف يصبح موضوع المجموعة القصصية، ويتعلق الأمر

بعطش الحب، وما يوحي إلى ذلك هو أيقونة القلب المرسومة على الرمال. أما صورة العين، فهي كما نعلم مصدر الدموع، والدموع عادة ما تخرج من مآقي العيون إن حبا وفرحا أو حزنا وكمدا. من هنا يغدو الحب والماء توأمين شقيقين في هذه المجموعة القصصية من بدايتها إلى نهايتها، حيث يتم ترسيخ موضوع العطش بمفهومه الاستعاري من خلال طبيعة النص التوجيهي الذاتي (أي من إبداع الكاتبة نفسها) باعتباره جسر عبور من دلالات العنوان، ومعاني صورة الغلاف إلى عالم المجموعة القصصية الفسيح. تقول القاصة في هذا النص التوجيهي: «فكم هم عطشى...أولئك الذين لا يعرفون أنهم عطشى!»

"**قافلة العطش**"، إذاً، مجموعة قصصية قصيرة، برسم دموع حارة تذرف، دموع تأخذ شكل كلمات تخرج من مآقي العيون الباكية، وتجري مجراها المنساب لتسلك طريقها بين الأصابع، لتركب بعد ذلك في قصص قصيرة، لكنها محملة بأسئلة كبيرة حول طبيعة التكلس الروحي المتفشي في عالمنا العربي، وهي أسئلة إشكالية طالما مررنا عليها مرور الكرام لتفاديها، أو توقفنا عندها من وجهة نظر بطولية (الذكورة والفحولة)، لنكتشف بعد ذلك أنها بطولة جوفاء، لا علاقة لها بالواقع المعيش في مختلف مكوناته...

ونحن نستكشف مواطن الخلق والإبداع في هذه المجموعة القصصية، لاحظنا - بكل بساطة - أن القاصة عبرت بأسلوبها القصصي المتميز عن موضوع قديم قدم الإنسان ألا وهو موضوع **الحب**، وقصص العشاق، ومع ذلك لا يسعنا إلا أن نسجل أيضاً أن القاصة جاءت ببعض المعاني المبتكرة الطريفة، غير المكرورة، فأين هي يا ترى ملامح هذه المعاني المبتكرة؟

٢ . تجليات سيرة وصورة العشاق:

يبدو أن تمثل سناء شعلان لموضوع الحب أعمق مما كان عليه زمن العشاق (العذريين، الرومانسيين،...)، حيث كانت نظرتهم إلى المرأة مبنية على

وارف خيالهم المجنح، وهو الخيال الذي يسبح بشخصياتهم في دنيا الهيام والعشق حتى الهلاك والموت. ورغم أن تلك النظرة تنم عن نبل الخيال وروعته، إلا أنه ليس فيها نبل الواقع وروعته، ولا قساوته ووحشيته.

هكذا لم تعد صورة المرأة في تجربة سناء شعلان القصصية مجرد كائن ملائكي نوراني، ولا حتى كائن حسي تابع للرجل بالضرورة، بل جاءت قصصها طافحة بالعديد من النساء اللواتي تعددت صورهن، وتنوعت مواقفهن. فالمرأة، أولا وقبل كل شيء، كائن إنساني، وعضو في المجتمع، ولهذا تستحق كل ما للرجل من حقوق، وينطبق عليها ما ينطبق على الرجل من مقاييس الخير والشر، الكمال والنقص...

فمع سناء شعلان، غدا موضوع الحب منصهرا في بوتقة الواقعية السحرية التي تعمد إلى تشبيك الواقع مع الخيال، وتحيين الأسطورة مع المعاصرة، وتوليف المعقول باللامعقول...كل هذه المفارقات التي يتم الجمع بينها في نسيج النص القصصي عُمْدَتُه: التنويع على موضوع الحب الوارف الظلال، باعتباره العنصر المرقق للنفوس، وصانع المعجزات، ومصدر الداء والدواء...

إنه فعل الحب الخارق الذي يجعل القاعدة استثناء، ويدفع الأسيرة الحسناء، في أولى قصص المجموعة، إلى أن تفضل حالة الأسر - في ضيافة الشاب الأسمر الذي عشقته حتى الثمالة - على أن تعود إلى مضارب قبيلتها، وهي آمنة مطمئنة...فقد كانت على وشك أن تعتلي هودجها، بقبضته القوية، منعها من إكمال صعودها، وقال بمزيد من الانكسار: «من ستختارين؟» نظرت في عينيه: «أنا عطشى...عطشى كما لم أكن في حياتي». اقترب البدوي الأسمر منها، كاد أن يسمع صهيلها الأنثوي، وقال:« عطشى إلى ماذا؟ »

قالت بصوت متهدج: « عطشى إليك...» [٢].

فقد كانت الصورة التي أريد لها أن تسود هي أن تقاليد القبيلة وطقوسها وعاداتها ما كانت لتجيز للمرأة أن تختار غير هذا الوضع، حتى وإن كان رتيباً ومملاً وبارداً، وإذا أضفنا إلى ذلك أن نظرة هؤلاء البدو إلى المرأة على أنها حيَّة ليس لها غير الجحر، وإلا فالقبر؛ فإن انتفاضة الفتاة على تقاليد القبيلة أحدثت في نفوس الرجال رجاً عميقاً؛ وهو الفعل الانقلابي الذي لم يستسغه رجال القبيلة الذين أبدوا لحظتها حنيناً مكتوماً إلى طقس جاهلي مأثور عند العرب ألا وهو: وأد البنات.

وحسب تصور القاصة، فالعطش إلى الحب أورث الصحراء طقساً قاسياً من طقوسها الدامية، أورثها طقس وأد البنات، البعض قال إنهم يئدون بناتهم خوفا من العار، البعض الآخر قال إنهم يفعلون ذلك خوفا من الفقر، «لكن الرمال كانت تعرف أنها مجبرة على ابتلاع الضحايا الناعمة خوفا من أن ترتوي يوماً، كان مسموحاً لقوافل أن تعطش وتعطش، ولها أن تموت إن أرادت، لكن الويل لمن يرتوي في سِفْر العطش الأكبر» [٣].

ولأن الحياة العاطفية السعيدة في المدينة لا تصنعها، أو توجهها متطلبات المؤسسات الاجتماعية؛ ولأن جذوة الحب في الإنسان - ذكرا كان أو أنثى - لا يمكن أن تطفئها مواثيق الزواج المفروضة بحسب العادات والتقاليد، فقد كانت هناك دائما نظرة إنسانية مغايرة لكل أنواع الكبت والقمع والحرمان...ذلك هو شأن الزوجة التي لم يكن يخطر ببالها أن فتح النافذة المطلة على حديقة الجيران سيغير مسار حياتها رأسا على عقب. بدءا من إحساسها بجسدها، واعتزازها بأنوثتها، إلى غير ذلك من المواقف الطارئة التي تتعلق بصورة الزوج

٢. سناء شعلان: "قافلة العطش"(مجموعة قصصية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط: ١، ٢٠٠٦، ص:١٢.

٣. المرجع نفسه، ص:١٤.

الذي تتقاسم معه بيت الزوجية، والذي تصف نفسها في كنفه على أنها: «أسيرة لشيء اسمه زوج...»[٤]، وصورة فتى الأحلام الذي ظهر فجأة، وما تستدعيه مثل هذه الصور من مشاعر الحرمان والوحشة مع الزوج، أو من روح الفتنة والإغراء مع فتى أحلامها...

كانت النافذة وسيلتها الوحيدة لتذكر أنوثتها المنسية، وهي ذاتها نافذة المطبخ التي ظلت شبه مقفلة لمدة طويلة....وما أن فتحت الزوجة هذه النافذة الصغيرة حتى انفتحت معها طاقة كبيرة جبارة في دواخلها، وباتت نقطة ضوء مشعة على أنوثتها المطمورة: «إنها نافذة عاشقة، والنوافذ تعشق الانتظار»...

هكذا تولدت لدى المرأة رغبة الانتظار، وأشواق اللقاء، وهي التي لم تكن قد خبرت من قبل معنى لذة الانتظار، «ولم يكن انتظارها يطول للشاب الأسمر ذي الهدبين السرمديين، والقامة الممتدة بسخاء، إذ سرعان ما يطل ليفي بنذره اليومي بين يديها، كان من الواضح أنه يصغرها بعقد من الزمن، ويكبرها بعقود من الحيوية والسعادة والأمنيات والطيش»[٥]. لكن الأمور لا تجري كما يشتهيه العشاق دائماً، فقد ملَّ الفتى الأسمر من الانتظار، وهجر الحديقة، واختفى، وقيل إنه تزوج على مضض، وسافر للعمل في دولة عربية ما، بقيت تشم أريجه، الذي تحمله الريح من النافذة، كانت تسمع كلماته التي لم يقلها، تستمتع بمخاصرته لها في رقصة لم تحدث، وتخجل من قبله الحارة التي لم تذقها»[٦].

وتعود بنا القاصة القهقرى إلى العصر اليوناني لتمتح منه ما يعطي لقصصها أصالة لا بد منها في تنويع قصص العشق الإنساني... في هذه القصة،

---

٤. المرجع نفسه ، ص:١٧.
٥. المرجع نفسه ، ص:١٦.
٦. المرجع نفسه ، ص:١٨.

نواجه الآلهة في المجتمع اليوناني يحبون، كما نواجه أيضا أنصاف الآلهة يموتون عشقا مثلما تعشق الكائنات الحية.

فالحب من هذا المنطلق، لا يفرق بين أوضاع الناس، فالكل أمام سلطان الحب سواسي، لا فرق بين غني وفقير ولا بين حاكم ومحكوم، من هنا التأكيد على قيمة الحب لدى كل من الرعية والآلهة سواء بسواء. فهاهي الفتاة تحتج بشدة على كبير الآلهة (زيوس) الذي لم يهبها حباً واحداً فقط، وكتبت رسالتها إلى كبير الآلهة تتساءل معه تساؤلا وجوديا عميقا: « لماذا هي مسجونة في هذا الجسد الأنثوي البغيض؟ وتتمنى أن تتحرر لحظة حب واحدة، لتستطرد قائلة: أهذا كثير على إله السماء؟ إنها صرخة حرى على الإمعان في خنق هذه الغريزة الحيوية، ولتفادي وجع القلب وكثرة الشكاوى يصدر زيوس مرسوماً يؤكد فيه على أنه لم يعد بعد الآن معنياً بمشاكل العشاق والمحبين....ما دام زيوس نفسه لم يجد دواء لذاته من هذا الداء اللعين...

ومن قصص المحبين والعشاق في اليونان ترحل بنا القاصة إلى قصص العشق في أفريقيا مع قصة كاهنة مقدسة اسمها تيتا...حيث يغرم بها الطبيب الأوربي الذي رحل إلى أفريقيا في إطار بعثة للصليب الأحمر.. كان اللقاء بين الطبيب والكاهنة الساحرة، وعنه تولد حب خفي، سيظهر هذا الحب بقوة في مهرجان الحب(غيروال)، أو عيد الأجساد وهو حفل سنوي «حيث يتزين الشباب ويعرضون أنفسهم للفتيات؛ ليخترن أجملهم جسداً...ففي هذه الليلة يباح لكل فتاة أن تهرب مع من تعشق، حتى ولو كانت متزوجة، فهي تستطيع أن تهجر زوجها في هذه الليلة، وان تهرب مع رجل تعبد جماله»[٧].

في تلك الأعياد يتحرر الفرد نسبيا من سلطة الجماعة رغم وجوده في قلبها. وككل الأعياد التي تقام هنا وهناك، والتي تعود إلى منطقة منسية من التاريخ أو من الوعي البشري؛ فإن كل إنسان لا بد وأن يشارك في هذا الدفق

٧. المرجع نفسه ، ص:٤٢.

الجماعي الاحتفالي، ومن غير المجدي أن يقصي الطبيب نفسه من هذا الجو الاحتفالي الطريف.

من هنا كان على الطبيب أن يمتزج مع هذه الحشود البشرية المبهمة، وأن يلتزم طقوسهم وعاداتهم...في ظل هذه الأجواء الاحتفالية، يتجرأ الطبيب على خطف حبيبته، تمشيا مع ما تقتضيه الطقوس والأعراف في نظير هذه المناسبات الاستثنائية، ليهربا معاً...لقد كان مجنونا ومسحورا بها، وخمن أنه لن يشفى من حبها أبداً، كما كانت مجنونة به إلى درجة لم تنفع معه أدويته (بصفته طبيباً)، ولم ينفع سحرها في تجاوز هذا المرض اللذيذ الذي استوطن أوصالها، وسكن في تجاويف الفؤاد والروح (باعتبارها كاهنة)....

ومن فضاء أفريقيا المليء بالحكايات العجيبة والجذابة، تروي لنا القاصة حكاية الصحفية التي انتدبتها مجلة غربية مشهورة للقيام بتحقيق صحفي حول حياة الطوارق بالنيجر...أما الصحفية فكانت واقعة في مشكل عويص مع زوجها الفظ القاسي الذي لا يرغب في طلاقها منه...

تصل الصحفية إلى مضارب القبيلة المقصودة (البداوة والنقاء)، لتجد هناك عادات وتقاليد مخالفة لما ألفتها في العاصمة (المدنية المتوحشة). فالزوجة وفق هذه العادات، تطلق الزوج في حفل بهيج حينما تخمد شعلة الحب بينهما...كما أن المرأة هي التي تطلب الرجل وتخطب ودَّه، وأنها أيضا هي التي تحتفي بمتطلبات الروح أيما احتفاء...وهناك تقع الصحفية في حب رجل من كبار أعيان القبيلة، وتتزوجه بعد أن تجرأت على طلب يده، في حين ذكرت صحف المدينة أن زوجها طلقها بعد أن ضاعت في الصحراء...

ومن المعروف أن نظير هذه الأعياد يتم فيها تعليق العادات والأعراف الراسخة مؤقتا، وذلك لما يساعد على انبعاثها وتجددها من خلال تصورها في أشكال جديدة، حيث يؤسس الكرنفال عادة «قاعدة للانتهاك ويؤدي بالناس إلى التحرر من الغرائز المكبوتة وهي ليست دائما غرائز جنسية. إنه انفتاح لزمن

آخر في زمن الناس والمجتمعات الرصينة والمنافقة. إنه عيد نموذجي للجماعة يتحرك فيه الناس بعيدا عن التوترات والضغوط متعددة المصادر والأشكال»[٨].

وتقترب بنا القاصة أكثر من واقع العلاقات الاجتماعية في زمن هيمنة الإنترنيت. وتروي لنا قصة المعلمة التي اطلعت صدفة على تفاصيل علاقة حب طويلة على الإنترنيت لإحدى طالباتها مع رجل مجهول الهوية، يطلب مقابلة فتاته التي يتصورها امرأة ناضجة...وهنا ستتحمل المعلمة مسؤولية تصحيح الموقف، حيث ستذهب إلى محطة القطار لتنتظر هذا القادم المجهول، وحالما ينزل الرجل بالمواصفات المتفق عليها تكون المفاجأة هي أن المعلمة تخبر الرجل المنتظر بأنها كذبت عليه، وأن اسمها الحقيقي منى لا دلال، ويصارحا الرجل من جهته بأن اسمه رشاد لا علي.

ومن جديد تتعالى ضحكاتهما لتوحي لنا الكاتبة أن قصة حب جديدة بدأت تتخلق من جراء هذا اللقاء غير المنتظر، وأن هذين الشخصين انتقلا من طور العلاقة الافتراضية عبر الشبكة العنكبوتية إلى طور العلاقة الواقعية الحية التي يلتقي فيها الطرفان، وهما من لحم ودم وأحاسيس...ومن صلب هذه اللحظة (الواقعية) الحميمية، وبناء على دفء اللحظات السابقة (الافتراضية) يبدأ انجذاب جنسي متبادل بين منى ورشاد، لتنفتح أطوار أحداث جديدة، في سياق ما بات يعرف راهنا بنموذج «**القصة المتراخية**»...

وتستمر حلقات سير العشاق الواحدة تلو الأخرى، لنتوقف مع قصة الفنان الذي عشق امرأة مجنونة. وتنطلق هذه القصة من فكرة أساسية مفادها: أن الجسد البشري العاري في ذاته موضوع يجذب العين، ويمتعها أن تراه من جهة، وأن تبصره مجسدا في اللوحات الفنية من جهة أخرى. ومعلوم أن هنا فرقا كبيرا بين النظرة الشبقية الضيقة الأفق للمتلصص المحروم، ورؤية الفنان

---

٨ . شاكر عبد الحميد: "أنثربولوجيا الجسد والحداثة"، مجلة :"إبداع"(مصر)، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٩٧، ص:٨٨.

للجسد العاري، وهي الرؤية ذاتها التي تعتبر الجسد العاري ليس موضوعا للفن، فحسب ولكنه شكل فني من أشكال التعبير كذلك (بيكاسو/هنري مور/رينوار....)...وهذا شأن المهندس المعماري البارع في فن الرسم الذي تستهويه صورة الفتاة المجنونة في الحي «بملابسها القذرة المزقة، بأطرافها المتسخة، بأظافرها القذرة، بشعرها الأشقر المتطاير بفوضى مسحت أي أثر لتمشيط حدث في الزمن الغابر، بدموعها التي تذرفها وهي تستجدي المارة، بحالات الجنون التي تنتابها، فتجعلها تتعرى من ملابسها، وتنصب نفسها إلهة مجنونة ترقص عارية في سبيل الحوريات، والصغار يتصايحون والرجال يحوقلون، وبعض النساء تتبرع لسترها بملابسها من جديد»[٩].

فقد تحولت المرأة من مجرد موديل أعجب به الرسام لتغدو في النهاية زوجة رائعة، تعيش في كنف زوجها الرسام، وعيبها الوحيد هو أنها تتعرى عندما تغضب، وتشرع في البكاء....

ومن صورة فينوس كما تصورها الرسام في مجنونته، تحط القاصة الرحال عند أقدم مهنة محرمة على وجه الأرض وهي ممارسة الدعارة، وتحكي لنا حكاية المرأة التي أحبت ووهبت أغلى ما لديها لحبيبها الذي تخلى عنها بعد أن قضى منها وطره....

في البداية احترفت المرأة مهنة الدعارة بحثا عن صورة الرجل الذي أحبته وهجرها...وكل مرة كانت تتمنى أن تلتقي به، وكل لقاء مع رجل آخر تتصوره هو، وحينما تنام معه تستفيق بعد ذلك على صدمة مؤلمة وهي تجد في الفراش رجلا آخر...وظلت يومياتها على هذه الحال إلى أن فقدت الأمل في العثور على صورة الحب الأول...وفي الليلة الأخيرة كانت مستكينة وشهوانية ومتفاعلة مع من كانت معه، لكن بدون أن تبحث في جسده عن صورة ذلك الرجل الذي أحبته وغدر بها...

٩. سناء شعلان: "قافلة العطش"، مرجع سابق، ص:٣٢.

لقد ضاعت وضاع منها الطريق في النهاية، ولم يبق من ذكراه سوى حرقة ألم إنساني منطوي على مناحة حزينة وغامضة، تؤديها المرأة منذ أقدم العصور في هذه المهنة السالبة لكرامتها والتي تقلب المقدس مدنسا!

وإذا كانت صورة الحبيب في القصة السابقة دون مستوى انتظار الحبيبة، مما أسقط الحبيبة في فخ الرذيلة، فإن قصة الطبيب (وهو في العقد الثالث من عمره) مع المرأة التي تعمل معه في الوحدة الصحية (وهي في ريعان شبابها) تختلف عن سابقتها. وكثيراً ما يقال «إن الرجل حين يتألم يكره، بعكس المرأة التي حين تتألم تزداد عاطفةً و حباً»، حيث تنشب علاقة غرامية حادة بين الطرفين، لكن الطبيب (رأفة بها، وخوفا من الفشل) يخبرها بأن العلاقة غير متكافئة، لسبب فارق السن بينهما...

هكذا تتزوج المرأة بغير الطبيب، ويظل حبيبها حاضراً بقوة في كنف حياتها الزوجية الجديدة...مما أدى إلى وقوع الطلاق بعد زواج دام أكثر من تسع سنوات. وسرعان ما أدركت أن رغبتها في نسيانه كانت أقوى محرض لتذكّره. بعد الطلاق عادت الحبيبة إلى حضن حبيبها الطبيب الذي أصر على عدم تكرار ما سبق، وأن يربط مصيره بمصيرها إلى الأبد...

ولا تنسى القاصة علاقة المرأة المحبة في حال فقدها لزوجها، وهنا تسرد علينا قصة المرأة التي فقدت زوجها وعاشت على أمل عودته، وكانت حواراتها مع البئر حول استعادة زوجها دون جدوى...وفي الأخير سترمي بالكيس الذي يضم بعض رفات زوجها، أملا في أن تعود إليه الروح، لكنها تقتنع في الأخير أن جسداً عاشقا يكفيها حيث حلت روحه في جسدها، حينها فاض جسدها سعادة بالروح الجديدة، وامتزج الروحان وكانت مساحة الفرح كبيرة...

ويبدو أن الرؤية التي تحكمت في إنتاج هذه المجموعة القصصية هي خلق صور مميزة لعشاق آمنوا بالحب حتى النهاية...إننا أمام ترميز للعلاقات

العاطفية بمختلف تجلياتها، وهو ترميز يقي القاصة عن أية شبهة للابتذال أو السخافة كما نرى هذه الأيام... مما فتح هذه المجموعة على لعبة المرايا المتعددة، فجعل الشخصيات مرايا لبعضها البعض، وتجلى ذلك في النقط التالية: الارتباط بالمحبوب إلى حد الهوس والضعف، الحب من طرف واحد، ظهور الشخصيات المحبوبة في المجموعة القصصية على شكل ألغاز بالنسبة للشخصيات المحبة، تتماهى الشخصيات كذلك لتقدم لنا صورة عن الحب، وهي اقتناع الشخصيات بأن الحب قضاء وقدر لا فكاك منهما.

ومن هذا المنطلق، تغدو شخصيات القصص متفردة في الصبابة، كما في الكآبة، وهو تفرد في العناء يقترب من طريقة الشعراء الرومانسيين في كثير من الأحيان. أما الدرس المستخلص من سيرة هؤلاء العشاق والمحبين هو أن الحب يعلم المحب أن يعشق ما يمقته الناس، ويدعوه إلى مصافاة من يضاغنونه؛ لأن الحب ليس بميزة في المحب، بل في المحبوب بالدرجة الأولى.

بقي علينا أن نؤكد أن سر انطواء وعذاب وحرقة هاته الشخصيات، وفرارهم من صحبة الناس لم يكن غطرسة، ولكنه حزن عميق قديم من تلك الأحزان العميقة القديمة التي تستقر في النفس وتكمن مدى الحياة، ويحملها صاحبها معه وكأنه يحمل صليبه على طريق العذاب. وهو صليب لا يحمله المرء على كتفه كما كان يفعل القدماء؛ لأنه صليب باطني يحمله الإنسان في داخله كما يحمل هيكله العظمي.

في الأخير لا بد من التنبيه إلى أن لكل مبدع موضوعة واحدة رئيسة يشتغل عليها في أعماله، وأن أعماله تأتي تنويعاً على هذه الموضوعة. فقد رفعت القاصة شعارا مركزيا في هذه المجموعة القصصية من بدايتها إلى نهايتها، وهو شعار مفاده: «**أنا أحب فأنا موجود/ة**»، هذا الكوجيطو قد يثير حفيظة غيرنا من القراء/النقاد بحجة أنه «**ليس بالحب وحده يحيا الإنسان**».

ونحسب أن التقدير الصحيح لصنيع سناء شعلان ينبغي أن يتجه إلى عناصر الصنعة الفنية في مجموعتها القصصية هاته؛ فبلغة قصصية نثرية شفافة ورشيقة وشاعرية، وبأسلوب مفارق وساخر ومخاتل استطاعت القاصة أن تبلغ أفكارها وتصوراتها ورؤيتها للواقع. كل ذلك وغيره رفعها بجدارة إلى أن تتبوأ مكانة مميزة إلى جانب كاتبات أخريات أبدعن أيما إبداع في هذا المجال، إلا أننا ومع ذلك لا بد أن نهمس في أذن مبدعتنا الرقيقة سناء شعلان أن تتجه إلى الكتابة عن«**الحب وأشياء أخرى**» لكي تكتمل صورة الحب، بعد أن تنزله من ملكوت السماء إلى جحيم الأرض كما هو في الواقع العربي المعيش... وهي صورة الحب التي تنم عن نبل الخيال وروعته، وفيها كذلك من قساوة الواقع الشيء الكثير، وذلك هو الرهان الفني المؤمل من قاصة واعدة مثل سناء شعلان...

هوامش ومراجع:

[1]. سناء الشعلان: "**قافلة العطش**"(مجموعة قصصية)، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، الأردن، ط: ١، ٢٠٠٦.

[1]. شاكر عبد الحميد: "**أنثربولوجيا الجسد والحداثة**"، مجلة :"إبداع"(مصر)، العدد التاسع، سبتمبر ١٩٩٧.

............................❖❖❖❖❖ ....

جماليات المسرح في الجامعة، مسرحية "دعوة على شرف اللون الأحمر" لسناء شعلان نموذجا

أ. صبرينة جعفر *

الملخص:

يعتبر المسرح الجامعي ركيزة هامة من ركائز الأنشطة التربوية التي تسهم في نمو شخصية المتعلم فكريا وبدنيا وروحيا وتؤدي إلى خلق الشخصية الواعية المتكاملة القادرة على ربط النظري بالواقع العملي الملموس ومواجهة المواقف الحياتية بشجاعة وثبات، لقد أثبتت الدراسات والأبحاث أن التحصيل عن طريق المتعة يكون أكبر بكثير عما يقدم بشكل مباشر، كما أكد خبراء علم النفس وآلية التلقي أن التلقي عن طريق الإثارة والمتعة والتشويق يجعل الطالب أكثر تحصيلا وأوسع خيالا وأشد انتباها.

مسرحيّة "دعوة على شرف اللون الأحمر" للأديبة سناء شعلان- مثلت في العام ٢٠١٠، من فرقة مختبر المسرح الجامعيّ في الجامعة الهاشميّة، الأردن من إخراج عبد الصمد البصول وعُرضت في مهرجان فيلادلفيا التّاسع للمسرح العربيّ، وفازت بجائزة أحسن نصّ مسرحيّ- لها من الجماليات ما يميزها عن باقي المسرحيات.

الكلمات المفتاحية: المسرح، الجامعة، الطالب، جماليات، تلقي، سناء شعلان، نص مسرحي، مسرحية "دعوة على شرف اللون الأحمر".

نص المقال:

شمس الأدب العربي ولؤلؤته، وأيقونته الأديبة المتألقة "سناء الشعلان" ذات الأصول الفلسطينية، فهي ابنة بيئتها، ابنة الخليل، جاءت كتاباتها كمرآة

---

* جامعة محمد بوضياف المسيلة /الجزائر.

عاكسة لواقعها المعيش، فهي لا تنطلق من العدم بل نتاجها الأدبي الزاخر المتنوع في شتى الميادين ينبض بصدق ما كتبت وعاشت ليس هي لوحدها بل لأبناء شعبها ووطنها وأمتها الجريحة، فحسّها الإنسانيّ النبيل حلق بها إلى الأعلى إذ كان لها جواز سفر إلى العالمية فهي تعبر عن هموم المجتمع والعربي بطبيعة الحال بوجه خاص فهي تقول: "قام العربي المهجر والمغترب وأنا شريكة العربي الأسير أو المعاصر أو السجين أو البطل الثائر وأنا فرد في كل حرب أو نزوح أو لجوء"[١].

فهي امرأة على حسب قولها: "مخلوقة من مادة الحياة والسعادة والرغبة والجمال وقد وجدت الجمال في العلم والأدب والكتابة ولذلك اخترت هذا الثالوث الجميل فهو تميمتي المقدمة في الحياة"[٢].

الأديبة تحلق بنا في عملها هذا الموسوم بـ"**دعوة على شرف اللون الأحمر**" إلى عالم وفن المسرح حيث مثلت عام ٢٠١٠ من طرف فرقة مختبر المسرح الجامعي في الجامعة الهاشمية، الأردن إخراج عبد الصمد البصول وعرضتها في مهرجان فيلادلفيا التاسع للمسرح العربي وفازت بأحسن نص مسرحي"[٣].

إذا هذه المسرحية تندرج تحت باب المسرح في الجامعة وافتكت الجائزة بتصدرها أحسن نص مسرحي، وهذا الشيء الذي يجعلني أبحث فيها كاشفة عن مواطن الجمال فيها والشعرية التي احتوتها، حيث جاء عنوان بحثي "**جماليات المسرح في الجامعة، مسرحية "دعوة على أشرف الأحمر" سناء الشعلان أنموذجا.**

---

[١] مزوز، أسماء: **التشخيص في مسرحيات سناء الشعلان، مسرحية دعوة على شرف اللون الأحمر، أنموذجا،** رسالة ماستر، إشراف محمد زعيتري، قسم اللغة والأدب العربي، عدد الصفحات ١٨٥، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر، ص٣١.

[٢] المرجع نفسه، ص٣٠.

[٣] المرجع نفسه، ص٣٠.

فالأديبة "**سناء الشعلان**" صورة ناطقة لقلم المرأة الكاتبة المبدعة. المرأة عندما تبدع ستبدع حتما وتتميز وتنفرد بعالمها الأدبي الذي نسجته بقلمها السيّال، يقول "ماري كاردينال": "على النساء فتح الكلمات التي لها قوة القانون من أجل اكتشاف معنى وجودهن"[٤]. ويقول: "هيلين سيكسو": "والآن أنا المرأة، سأفجر القانون... وسأفعل ذلك الآن من خلال اللغة"[٥]. ويضيف مونيك وتغ: "قائلا: "إن الكلمات هي التي تعطي للواقع شكله"[٦].

والمرأة المبدعة لا تعيش بمعزل عن غيرها، بل تستلهم مادتها من محيطها "إذ أن صوت المرأة الإبداعي لا يهمل القضايا الكبرى التي ترزح تحت وطأتها الأمة العربية اليوم سواء أكانت قضايا اجتماعية....أو قضايا سياسية حقوقية تطرح فيها المرأة قضيتها التي ما تزال تعرف في جوانب منها بعض التقصير"[٧].

"هناك من ينظر إلى المرأة المبدعة بعين استصغار ولا يعطي أهمية لما تكتب وتبدع، وأنا أخالفهم الرأي، فهي كائن نابض بالحياة، تسعى بكتاباتها إلى مستقبل أفضل مشرق في جميع النواحي وأديبتنا "**سناء شعلان**" أفضل نموذج وصورة صادقة لهذا فتتميز بما تكتب أي إبداعيا بحيث "تأخذ الخصوصية ضمن المجال التجريبي الإبداعي بعدين أساسيين بعد مرتبط بمضمون الإنتاج وآخر باللغة والأسلوب"[٨].

---

٤ أبوريشة، زليخة: أنثى اللغة، أوراق في الخطاب والجنس، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، ٢٠٠٩/١٠٠٠، ١٤٣٠هـ، ص٠٩.

٥ المرجع نفسه، ص٠٩.

٦ المرجع نفسه، ص٠٩.

٧ معتصم، محمد: **المرأة والسرد**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط٠١، ٢٠٠٤، ص١٠.

٨ (د.ة) كرام، زهور: **السرد النسائي العربي، مقارنة في المفهوم والخطاب**، المدارس شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٤٢٤، ٢٠٠٤، ص٧٤.

"فعلاقة المرأة باللغة باعتبارها مستوى تعبيري (نمطا من الوعي) قادرة على أن تضيف إلى اللغة تصورات جديدة والمرأة في هذا المستوى، لا تعمل على تحرير نفسها فقط بل إنها تعمل على تحرير اللغة والكتابة من استهامات الرجل حول المرأة وحول العالم في الوقت نفسه"[٩].

التحليل:

عند قولنا المسرح فهو مكان الحركة والمشاهدة والمتعة والتشويق، الفرجة، الجمهور والديكور، عناصر تشابك فيما بينها لتوليد الشعور بالمتعة والتسلية ودرجة من النضج والوعي لدى المتلقي حيث "إن النقد والمسرح والصحافة أشكال تعبيرية إخبارية تعتمد على المعاينة والملاحظة والشرح والتفسير والتحليل لتولد إحساسا بالجمال عند المتلقي، إنها قراءة واعية للواقع بأنماط تعبيرية متخصصة تولد لدى المتلقي معرفة بالعمل موضوع الحديث وإحساسا بالمتعة والجمال واللذة الفنية"[١٠].

تعددت تعريفات المسرح وتشعبت إلا أنها اتفقت، وهنا سأقدم تعريفا قد راق لي "للمسرحي المغربي عبد الكريم برشيد وهو من أوائل المسرحين الذين وظفوا مفهوم الاحتفالية في أبحاثهم عندما قال: "....عندما نختلف فإننا نخرج عن العادي المبتذل فنتجاوز الذات وكل قوانين الطبيعة ومن هنا كان الاحتفال مرادفا للتحرر من المكان إنه تحد للواقع ومحاولة تجاوزه عن طريق خلق واقع فني لتتواصل الذات المختلفة ويموت فيه الواقع الجامد، إن الإنسان في أصله مجموعة من الاحتفالات المتصلة بعضها ببعض، احتفال في الموت، احتفال في الميلاد، احتفال في الختان والعرس وحينما تغيب المناسبة فالإنسان

---

٩ المرجع نفسه، ص٨٥.

١٠ تحريشي، محمد: **في الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية**، دار النشر دحلب، بابا حسان الجزائر، ٢٠٠٧، ص١٦٣.

يخلقها، ومن هنا تكون الحياة احتفالا كبيرا ويكون المسرح وهو صورة مصغرة للحياة احتفالا كذلك...."[١١].

وهكذا نجد المسرح يقوم على ثنائية (النص/العرض) حيث "أن الطرف الأول في الثنائية يجعله قريبا من الأجناس الأدبية، في حين يجعله الطرف الثاني جزءا مما يسمى بفنون الفرجة"[١٢].

هذه الثنائية صعبة التحقيق إذا لم تجد من يوفق بينهما، أي براعية الطرفين، كاتب المسرحية (النص)، ومن يعرض ويجسد هذا النص (الممثلين)، لأن "البحث عن الفرجة من خلال الفنون التقليدية التي مازلنا نباشرها حتى الساعة يجعلنا نطرح التساؤل المشروع عن كيفية كينونة المكان- الفضاء- المسرحي التقليدي في هذه الفنون، ترى هل البناء الفخم الذي نجده في قلب المدن العصرية؟ أو هو مجرد رجل فنان قادر بوسائل الإيهام على تقمص الشخصية والظهور كشخصية غائية؟ وهل النص هو فقط تلك الكتابة التي تعتمد الأنا والأنت نحو محاورة؟ أو هو الجمهور الذي يلقى به في قاعة وهو ملزم بالتسمر على كرسيه والإنصات وعدم المقاطعة والحال أنه في حياته العامة يناص حياة المسجد والبيت والعرس داخل أشكال هندسية يرتاح لها وفيها يمارس فرجته"[١٣].

إذا فالأمر معقد وليس بالهيّن.

مسرحية "**دعوة على شرف اللون الأحمر**" الأديبة: "**سناء الشعلان**" لها من الجماليات ما جعلها تفتك جائزة أحسن نص مسرحي وسأتطرق إليها من خلال: جمالية العنوان، جمالية العرض المسرحي، جمالية النص المسرحي.

---

١١ المرجع نفسه، ص١٨٠.
١٢ بختي، صورية: **عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع** شهادة الماجستير، عبد المالك ضيف، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، ٢٠١٤، ٢٠١٥، ص٠٧.
١٣ تحريشي، محمد: **في الرواية والقصة والمسرح**، ص١٨٢.

I-جمالية العنوان:

أول شيء يشد انتباه القارئ (المتلقي) العنوان:

بحيث "يعتبر العنوان في نظريات النص الحديثة عتبة قرائية، وعنصرا من العناصر الموازية التي تسهم في تلقي النصوص وفهمها وتأويلها داخل فعل قرائي شمولي، يفعّل العلاقات الكائنة والممكنة بينهما"[١٤].

"فالعنوان حامل معنى وحمّال وجوه مواز دلالي للنص، وعتبة قرائية مقابلة له توجه المتلقي نحو فحوى الرسالة ومضمونها وهو حامل معنى من حيث كونه يوجه إلى مقصد بذاته أو يلمح للمحتوى.......وهو حمّال وجوه لأن القراءة استكشاف تأويلي، تشفير لبنية معجمية ودلالية تبحث في منطقة الدال عن الإمكانات المختلفة للتدليل"[١٥].

النص المسرحي كغيره من النصوص الأدبية له ما يميزه انطلاقا من عنوانه، إذ تكمن "أهمية العنوان في الخطاب الدرامي، من حيث أنه (علامة) للتواصل في ظل انهيار الاتصال الشفاهي، ونهوض الاتصال الكتابي، ليكون بمنزلة دليل استعلامات، يقود المتلقي إلى تضاريس النص، لذلك كان عنوان المسرحية هو المعلومة الأولى التي يتوجه فيه الكاتب للمتلقي مباشرة.

إذ يصطاد العنوان الفريسة، المتلقي فإنه يكون قد أنجز وظيفته الإغوائية لينتقل من ثم إلى وظيفته الإحالية (المرجعية) عبر التلميح إلى ثيمات النص ودلالاته إذ يعتبر العنوان جزءا من الإرشادات المسرحية له علاقة بمعنى المسرحية"[١٦].

---

١٤ بازي، محمد: **العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل**، دار الأمان، الرباط، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، ١٤٣٣هـ، ٢٠١٢، ص١٥.
١٥ المرجع السابق، ص١٩.
١٦ حسين، خالد حسين: **في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية دار التكوين**، ص٤٢٠.

العنوان مكون من ٣ مقاطع، (دعوة، شرف، اللون الأحمر).

"**دعوة**: معناها العام الحلف، فهي لسان العرب "الدعوة، والمدعاة: ما دعوت إليه من طعام وشراب"[١٧].

"**شرف**: "الحسب بالآباء، شرف يشرف شرفا... فهو شريف، والجمع أشراف....والشرف: مصدر الشريف من الناس"[١٨].

"**اللون الأحمر**" لون أساسي، يدل على القسوة والثورة والغضب والإثم والخطر"[١٩].

وقراءتي للعنوان تجسدت كالتالي:

هناك دعوة يجتمع فيها أطراف معينة ومختلفة، ومبدأ هذه الدعوة وهدفها شريف وسامي أي القضية المتناولة والمتحاور عنها في هذه الجلسة والدعوة، شريفة ونبيلة ولكن السبيل لتحقيق هذا المطلب يكون بالتضحية والفداء والجهاد وهنا يعكسه اللون الأحمر.

وهذا العنوان المرمز يخفي دلالاته بعلامات إشارية تلميحية لا تصريحية وبهذا تتحقق الشعرية في أولى العتبات النصية وهو العنوان، فالعنوان له تأثير السحر على القارئ، "إذ من الممكن جدا أن يؤسس العنوان لشعرية من نوع ما حيث يشير مخيلة القارئ، ويلقي به في مذاهب أو مراتب شتى التأويل بل يدخله في دوامة التأويل، ويستفز كفاءته القرائية من خلال

١٧ مزوز، أسماء: **التشخيص في مسرحيات سناء الشعلان**، ص٧٢.
١٨ المرجع السابق، ص٧٢.
١٩ جعفر، صبرينة: **جماليات الخطاب في القصة العربية القصيرة**، دراسة نماذج مختارة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف المسيلة، مذكرة الماجستير، إشراف، جمال مجناح، ٢٠١٥/٢٠١٦، ص١٢١.

كفاءة العنوان الشعرية والعنوان بما هو لحظة تأسيس إما أن يؤسس لنصية شعرية أو ألا يفعل ذلك أبدا"[٢٠].

وعند قراءتي لنص المسرحية فكت شفرة العنوان.

فاتضح لي أن المدعوين عناصر تمثل شرائح من المجتمع العربي "الروائية، الضابط، الطبيب، المجنون، السياسة، الغجرية العسكريان، المشاهدة والمشاهد، المخرج وموضوع الاجتماع واللقاء هو القضية الفلسطينية، وعكس ما تعانيه من ويلات الظلم والاضطهاد من خلال هذه الشخصيات وصراعها الحاد كان الهدف هو تحقيق الحرية وتحرر فلسطين من قبضة الكيان الصهيوني، وهذا لا يتأتى إلا بالاستشهاد، والتضحية أي وضع اليد باليد، والتكافل من أجل وطننا الجريحة فلسطين، وهذا عكسه اللون الأحمر في العنوان.

الأديبة "**سناء الشعلان**" عمدت على نقل تفاصيل الحياة اليومية من خلال شخصيات المسرحية وموضوعها العام وهذا النوع من التجريب يقوم بتقديم خبرات الحياة الشخصية "وهذا اتجاه يهتم بتفاصيل الحياة اليومية الدقيقة، ويحولها إلى موضوعة شعريّة تجسد مواقف الحياة أو مشاهدها التي يمارسها البشر كافة، مما يسمح بتعدد الرؤى التي ترصد لهذه المواقف التي كثيرا ما يستوي لديها رصد القبيح والاقتراب به إلى منطقة الجمالي"[٢١].

والللون الأحمر يوظف في أجزاء عديدة من المسرحية.

انطلاقا من وجوده في العنوان، وفي النص المسرحي والعرض أيضا".

الطبيب رجل هو الآخر في منتصف الأربعينيات يلبس لباس طبيب.....وعلى معطفه الطبي الأبيض الكثير من بقع الدم، هيئته تشبه هيئة الجزار....المجنون

---

٢٠ قطوس، بسام موسى: **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة عمان، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠١، ص٥٨.
٢١ الضبع، محمود: **غواية التجريب**، حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، دراسات في الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٤-٢٠١٥، ص٢٥٧.

يلبس ملابس ألوانها بين الحمراء وصفراء.....خلفها لافتة معلقة على حاملة خشبية كتب عليها بلون أحمر واضح بناء على رغبة المخرج الأحلام مسموح بها).....إلى جانبها قارورة بها شراب أحمر وكأس به القليل من ذلك الشراب....

تفتح الستارة على نفس المكان......لافتة مكتوب عليها بخط كبير وأحمر (بناء على رغبة الجمهور الأحلام مسموح بها)..... وتخبوا الإضاءة تماما ويكشف عن شاشة كبيرة تعرض صورا من التعذيب والمعتقلات والقتلى وضحايا الحروب وتتلطخ الشاشة بالأحمر......ثم تطغى على الخشبة المسرح إضاءة حمراء...."[٢٢].

٢ – جمالية النص المسرحي:

"يمكن القول إن الكتابة الدرامية محكومة بحياتين... فالكتابة المسرحية هي الوجود الأول والعرض المسرحي هو الوجود الثاني: والعرض المسرحي يمضي ويتلاشى خارج رحم الزمن، ولو حاولنا أن نحتفظ به شريطا مسجلا لكنه رغم ذلك يتبخر محتفظا بالظل لأنه يفقد أنفاسه الحارة وحضوره الطازج أما الكلمات المسرحية هي التي تبقى والصورة التي ترسمها أطول عمرا"[٢٣].

إنّ جمالية النص المسرحي (دعوة على شرف اللون الأحمر) تجسدت في الموضوع المتناول الذي حاكت فيه الأديبة الوضع العربي المعاش بشكل عام والواقع الفلسطيني على وجه الخصوص.

---

٢٢ الشعلان، سناء: دعوة على شرف اللون الأحمر، ص٣-٩، ص٢٢.

٢٣ بختي، صورية: **عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي**، ص٢٢.

"فكانت الأديبة "**سناء الشعلان**" لسان العربي الأسير والمظلوم وصورته في كل حالاته وحملت قضاياه على عاتقها"[٢٤].

فهي تعادي وترفض كل أشكال الاستبداد والظلم.

تصف الأديبة نص مسرحيتها قائلة: "إنه يجنح إلى التجريب المفتوح على التأويلات المتعددة والمتعالقة مع الكثير من الرؤى الوجودية الكبرى في الحياة الإنسانيّة وصولا إلى الانخراط في المبتغى الإنساني الكبير المتمثل في جملة أحلامه ووقائعه ومحرماته وتابواته وانكساراته وأحلامه وحقائقه[٢٥].

فالمسرحية طرقت عدة قضايا، نجدها مقسمة إلى ثلاثة فصول تتلاحم لتكون المعنى العام للمسرحية، ابتدأت بعرض الشخصيات ومواصفاتها وتلتها بالتوصيف المكاني والضوئي لخشبة المسرح.

٣- جمالية العرض المسرحي:

١-الممثل:

عند حديثنا عن العرض بالضرورة يتأتى لنا الممثل المسرحي في حركاته ولغته حيث نجد "الأيقونة الأساسية في المسرح جسد الممثل وصوته، فالممثل في الركح المسرحي ينتج دلالات جسدية مكملة للغة المنطوقة، وتصبح تلك الدلالات لصيقة بالعرض المسرحي ترمز إليه أكثر من اللغة البشرية التي تشترك مع فنون أخرى ولا تكاد تنفصل عنها"[٢٦].

والشيء الجميل في مسرحية "دعوة على شرف اللون الأحمر" الأديبة "سناء الشعلان" اعتمدت فيها أسلوب التشخيص، فقدمت شخصيات مسرحيتها

---

٢٤ مزوز، أسماء: **التشخيص في مسرحيات سناء الشعلان**، ص٦٧.
٢٥ المرجع نفسه، ص٦٧.
٢٦ بلية، بغداد أحمد: **سيميائيات الصورة**، مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما التلفزيوني، منشورات دار الأدب، وهران، ٢٠٠٧، ص٥٩.

بفعل التشخيص على مستويات عدة منها التشخيص بالفعل، والمظهر، والفكر، والرأي والكلام والنوع الذي عكس جمالية أكثر حسب رأيي هو التشخيص بالمظهر حيث يعكس لنا الجانب الآخر للشخصية في طابع هزلي مما يعطي لها طابع السخرية والتهكم في مستوى جمالي راق، وهذه بعض الأمثلة.

التشخيص بالمظهر:

١-شخصية الضابط:

"رجل في منتصف الأربعينيات يلبس لباسا عسكريا هو مزيج من اللباس العسكري الرهين ولباس مهرج، وعلى عينيه مكياج صارخ ولامع يوحي بأنه مهرج أكثر من عسكري ويمسك سوطا يضرب الأرض به من آن إلى آخر"[٢٧].

٢-شخصية الطبيب:

"رجل هو الآخر في منتصف الأربعينيات، يلبس لباس طبيب ونظارات طبية على الرغم من أنه أعمى، كل حركاته تدل على أنه أعمى وعلى أنه لا يرى أبدا ولكنه يطالع مصدر الصوت فحسب وعلى معطفه الطبي الأبيض الكثير من بقع الدم هيئته تشبه هيئة الجزار أكثر مما تشبه هيئة الطبيب"[٢٨].

٣-شخصية المجنون:

"شاب في منتصف الثلاثينات، يلبس ملابس ممزقة ألوانها بين حمراء وصفراء، شعره أشعث وعلى رأسه قبعة أعياد ميلاد (طرطور) ويضع صفارة في فمه، يصفر بها من وقت إلى آخر"[٢٩].

٤-شخصية السياسيّة:

---

٢٧ الشعلان، سناء: دعوة على شرف اللون الأحمر، ص١٠.
٢٨ المرجع نفسه، ص١٠.
٢٩ المرجع نفسه، ص١٠.

"تلبس بذلة سفاري زيتية اللون، شعرها مبعثر والكثير من الكدمات على وجهها وتعرج في مشيتها"[٣٠].

٥-العسكريان:

"....يلبس كل منهما بذلة عسكرية أنيقة شعرهما مصفف، ولكنهما يلبسان على رأسيهما قبعتا أعياد الميلاد (طرطور).

إن التشخيص بالمظهر أعطى بعدا شعريا جماليا للنص والعرض المسرحيين، مما أكسب الطابع الهزلي بفعل السخرية المجسدة في تشخيص الشخصيات وهذا الجانب الهزلي أنشأ لنا خطابات غير صريحة باستراتيجية تلميحية ذات طابع سيميائي.

إن التشخيص بالمظهر يعكس لنا عدم الاتزان والتوازن بين الشخصيات ووظائفها فجلها تعكس لنا تناقضات داخلية وخارجية تعيشها الشخصية وتتعايش معها.

٢-الديكور:

الديكور جانب مهم في العرض المسرحي يسهم بدرجة كبيرة في تكوين خطاب العرض المسرحي وإيصاله للمتلقي بلغة تختلف عن اللغة المكتوبة والمنطوقة، حيث نجد "النص الدرامي يغادر كيانه عندما يرتقي خشبة المسرح، فلا يعدو أن يكون كيانا أدبيا متخيلا لخطاب العرض المسرحي وتلك هي ميزة الكتابة المسرحية وتشبه الباحثة (آن أو برسفيلد) النص الدرامي (النص المتقرب) أي الطافح بالفجوات القصدية والمتروك أمر ملئها للمتلقي، والمخرج المسرحي بوصفه مؤلفا ثانيا للنص"[٣١].

---

٣٠ المرجع نفسه، ص٠٢.
٣١ الأعسم، باسم: جمالية العرض المسرحي، مجلة شرفات، العدد الرابع، أيار – مي ٢٠١٣، ص١١٩.

"يعتبر الديكور أكبر مؤثر في المتفرج لأنه مواجه له طيلة زمن العرض، بل يعتبر من أكثر عناصر العرض الجمالية أهمية وإثارة من حيث ملاءمته الفعالة للفضاء المسرحي ويتجاوز تصميمه على خشبة المسرح حدود الزخرفة الداخلية للمكان إلى عملية كشف دقيقة عن أجواء الحكاية ومجرياتها وشخوصها ويساهم بقسط وافر في التمثيل إذ باستطاعته أن يحدد مكان المثلين في الوسط الملائم ليؤكد وجودهم فيه"[٣٢].

تمكنت الأديبة **سناء الشعلان** وببراعة تقديم توصيف مكاني وضوئي وصوتي لخشبة المسرح في نص مسرحيتها، مما ساهم في بناء معنى المسرحية وتقريبه أكثر للمتلقي واختلف التوصيف في الفصول الثلاثة للنص المسرحي.

وهنا سأتحدث عن **الإضاءة** المسرحية فهي "**لا** تقل أهمية أو جمالية عن الديكور فالإضاءة وألوانها المتعددة الفنية تدفعنا إلى متابعة أداء الممثلين بمتعة وكل هذا يشكل حالة سينوغرافية جميلة على الخشبة، فالعين هي المعنية بالضوء لكن تأثيره يطال العقل والقلب أيضا، ومن البديهي أن الرؤية الواضحة تساعد على التلقي وبالتالي على التواصل مع ما يعرض على خشبة المسرح"[٣٣].

الإضاءة في مسرحية "**دعوة على شرف اللون الأحمر**" جسدت بطريقة جمالية عاكسة لنا الممثلين والمكان والحدث المعاش والحالة النفسية الناتجة من سيرورة الأحداث وتأزمها.

"المسرح معتم إلا من بقعتين ضوئيتين مسلطتين على مكانين في خشبة المسرح، البقعة الأولى مسلطة على يسار المسرح حيث تجلس امرأة (غجرية)....البقعة الثانية مسلطة على طاولة خشبية.... تفتح الستارة على

٣٢ بختي، صورية: عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، ص٩١.
٣٣ المرجع نفسه، ص٩٥.

نفس المكان.... تتسع بقعة الإضاءة وتقوى حتى تظهر كل ما في المكان وصوت موسيقى هادئة يشمل المكان.....المسرح معتم تماما إلا من بقعة ضوء قوية مسلطة عليهم ومن ثم تسلط على كل ممثل سيتحرك بعد ذلك وإلى يسار المسرح لافتة كبيرة مسلط الضوء عليها بلون أحمر وبخط كبير "بناء على رغبة جهة سرية جدا منعت الأحلام إلى الأبد....."وموسيقى قلقة تعم المكان"[٣٤].

فالإضاءة وظفت ببراعة وأدت إلى اكتشاف معنى العرض المسرحي بالتركيز على المهم فيه وتحديد درجة الحدة والهدوء في سير الأحداث وشدة التأزم من خلال تعتيم الإضاءة أو إنارتها أي تواتر درجاتها حتى استخدام الألوان فيها له من المعنى الكثير ما عكس اللحظة التي تتعقد فيها الأحداث لتبيين المسموح والممنوع على الممثلين، فسياسة التخويف والردع لهم تمت أيضا بالإضافة وخاصة باللون الأحمر.

"البقعتان الضوئيتان تتسعان وتكبران حتى تشملان الخشبة كلها.... ويعلو صوت موسيقى شديدة يعلوها قرع شديد يتناسب مع وقع كلام الشخصيات"[٣٥].

٣- الصراع:

"الصراع روح المسرحية وهو الذي يولد الحركة وينمي الأحداث ويمنحها التوتر والدلالة والتمايز عن الأحداث العادية ويضفي على الشخصيات وجودا مسرحيا متميزا وهو مصدر الجاذبية والتشويق وإثارة اهتمام المشاهدين"[٣٦].

---

٣٤ الشعلان، سناء: دعوة على شرف اللون الأحمر، ص٣-٢٢-٣٥.
٣٥ مزوز، أسماء: التشخيص في مسرحيات سناء شعلان، ص٢٣.
٣٦ الشعلان، سناء: دعوة على شرف اللون الأحمر، ص٤.

المسرحية قامت على الصراع الحاد بين الممثلين في شقيه الخارجي وبين الشخصية الواحدة في شقه الداخلي، حيث كانت حدة الصراع تعكس لنا حدة وتأزم الأوضاع المعاشة سواء على مستوى الفرد أو الأمة.

الصراع كان مرآة التناقض واللامعقول وعدم التوازن والإختلال النفسي والخلل التركيبي والقهر والمعاناة والاضطهاد والاستبداد والطغيان ولا مساواة، الخير والشر، الحق والباطل وكل ما ينتج عن الظلم والاستعمار. وهذا مقطع لصراع بين الروائية والغجرية.

"الروائية تضرب الأرض بالشوكة والسكين اللتين تأكل بهما: كاذبة بل هي ليلة تتكرر دائما.... تتكرر كثيرا....بالتحديد تتكرر في كل ليلة.

الروائية (بانفعال): بل الأحلام ممنوعة في كل ليلة.

الغجرية (بإصرار): بل مسموح بها الليلة فقط، لأن ضيوفك هذه الليلة مميزون.

الروائية (بتعال): هم ضيوف في كل ليلة.

الغجرية (بضحكة هستيرية): ولذلك باتوا مميزين وحميمين.

الغجرية: ولكنك قلتي أنت إنهم ضيوف كل ليلة!

الروائية: أنا لم أقل ذلك، بل أنت من تتوهمين ذلك".[٣٧]

وهذا مقطع آخر:

"الغجرية: تخاطب الجمهور وهي تشير إلى لافتة معلقة فوقها أنظروا أنا لا أكذب.........مكتوب "بناء على رغبة المخرج الأحلام مسموح بها ولكنها مكتوبة بالطلاء الأحمر والأحمر غريب البارحة كتبها المخرج باللون الأسود

٣٧ الشعلان، سناء، المرجع نفسه، ص٤.

-(صوت المخرج يقول.....اللعنة دعينا من قضية الألوان وتابعي تمثيل دورك.

-الغجرية (بقلق): ولكنها مكتوبة باللون الأحمر والبارحة كانت مكتوبة باللون الأسود.

يقصفها الضابط قائلا (بلؤم): كل الأحلام مكتوبة باللون الأحمر.

-الغجرية (بهستيرية): أنتم كاذبون.

-السياسية (تضحك ضحكا هستيريا): كله ممنوع، اللعنة عليهم.

-الطبيب (بجد وحزم): هي مجنونة وهي خطر على أمننا الوطني.

-الروائية (باستغراب): أي أمن؟ أي وطن؟ أتعني وطن ليلتنا؟

-المجنون: المجانين دائما خطر على الأمن، أمن من؟ لا ندري؟"[٣٨].

أضفى توظيف الصراع بعدا جماليا للعرض المسرحي عاكسا تأزم الأوضاع المعيشة في الوطن العربي وفلسطين بوجه خاص.

سعت الأديبة "**سناء الشعلان**" إلى إنجاح نصها المسرحي ببراعة مذهلة عبر لغتها الخلاقة وحسها الإنساني النبيل.

فجاء العرض لإظهار هذا الجمال المتخفي عبر السطور والكلمات حيث "العرض ما هو إلا شكل جمالي يعبر عن رسالة ومواطن الجمال"[٣٩].

وخلاصة بحثي هذا المصغر، عن أديبتنا (**سناء الشعلان**) وهي تصور لنا **قضية فرد وأمة وشعب، بحس إنسانيّ ورروح مشرقة على فجر الحرية الآت في الأفق المنتظر.**

لامست بعض العناصر الجمالية في المسرحية بأبعادها المختلفة فكانت:

---

٣٨ شعلان، سناء: المرجع نفسه، ص٧-٨-٩.

٣٩ الأعسم، باسم: جمالية العرض المسرحي، ص١٢٠.

١- جمالية عنوان المسرحية حاملا البعد السميائي.

٢- جمالية النص المسرحي حاملا البعد الإنساني.

٣- جمالية العرض المسرحي حاملا البعد الهزلي (السخرية) الخاص بالممثل.

أما عن الصراع والديكور (الإضاءة) فحملا البعد النفسي السيكولوجي للمسرحية.

وهكذا تختلف العناصر الجمالية بكل أبعادها لتحقق شعرية خاصة انفردت بها شمس أدبنا العربي "سناء الشعلان" ليسطع نورها في نفوسنا وليشرق غد أجمل لنحيا حياة أجمل في فضاء أرحب وأوسع يعمه الحب والخير والسلم والأمان.

المرجع:

١. أبوريشة، زليخة: أنثى اللغة، أوراق في الخطاب والجنس، دار نينوي للدراسات والنشر والتوزيع، ١٠٠٠/٢٠٠٩، ١٤٣٠هـ.

٢. الأعسم، باسم: جمالية العرض المسرحي، مجلة شرفات، العدد الرابع، أيار – مي ٢٠١٣.

٣. بازي، محمد: **العنوان في الثقافة العربية، التشكيل ومسالك التأويل**، دار الأمان، الرباط، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة الأولى، ١٤٣٣هـ، ٢٠١٢،

٤. بختي، صورية: **عناصر التركيب الجمالي في العرض المسرحي، مسرحية الشهداء يعودون هذا الأسبوع** شهادة الماجستير، عبد المالك ضيف، كلية الآداب واللغات، جامعة المسيلة، ٢٠١٤، ٢٠١٥

٥. بلية، بغداد أحمد: **سيميائيات الصورة**، مقالات حول علاقة المتلقي بالمسرح والسينما التلفزيوني، منشورات دار الأدب، وهران، ٢٠٠٧.

٦. تحريشي، محمد: في **الرواية والقصة والمسرح، قراءة في المكونات الفنية والجمالية السردية**، دار النشر دحلب، بابا حسان الجزائر، ٢٠٠٧.

٧. جعفر، صبرينة: **جماليات الخطاب في القصة العربية القصيرة**، دراسة نماذج مختارة، كلية الآداب واللغات، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة محمد بوضياف المسيلة، مذكرة الماجستير، إشراف، جمال مجناح، ٢٠١٥/٢٠١٦.

٨. حسين، خالد حسين: **في نظرية العنوان، مغامرة تأويلية في شؤون العتبة النصية دار التكوين**.

٩. الشعلان، سناء: دعوة على شرف اللون الأحمر

١٠. الضبع، محمود: **غواية التجريب**، حركة الشعرية العربية في مطلع الألفية الثالثة، دراسات في الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠١٤-٢٠١٥.

١١. قطوس، بسام موسى: **سيمياء العنوان**، وزارة الثقافة عمان، الأردن، الطبعة الأولى، ٢٠٠١.

١٢. كرام، زهور: **السرد النسائي العربي، مقارنة في المفهوم والخطاب**، المدارس شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، الطبعة الأولى، ١٤٢٤، ٢٠٠٤

١٣. مزوز، أسماء: **التشخيص في مسرحيات سناء الشعلان، مسرحية دعوة على شرف اللون الأحمر، أنموذجا**، رسالة ماستر، إشراف محمد زعيتري، قسم اللغة والأدب العربي، عدد الصفحات ١٨٥، جامعة محمد بوضياف المسيلة، الجزائر.

١٤. معتصم، محمد: **المرأة والسرد**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٤.

....................❖❖❖❖❖ ....

مسرح الطفل بين الخيال العلمي والتخييل الفني
قراءة في مسرحية "هل يأتي العيد" لسناء الشعلان

أ.د. غنام محمد خضر *

مسرح الطفل والخيال العلمي علاقة جدلية:

إن المتتبع لمسرح الطفل يجده مسرحاً تعليمياً بامتياز، والتعليم فيه يتخذ أشكالاً كثيرة، فهناك مسرحيات تتنأول الجانب المعرفي بطريقة واقعية وثمة مسرحيات أخرى تقدم المادة العلمية على لسان الحيوان أو عن طريق الفنتازيا مما يثير دهشة الأطفال ويجعلهم يتعلقون بالمسرحية ويندمجون بعالمها ويأخذون منها الدروس والعبر، والطفل خلال هذه المرحلة العمرية يكتسب الكثير من العادات والتقاليد والمفاهيم التربوية والأخلاقية التي تساعده على تحديد شكل مستقبل شخصيته ((فالطفولة هي الغرس المأمول لبناء مستقبل الأمة))[1]، فيجب على الأمة التي تريد أن تنهض وتتقدم في مستقبلها أن تعتني بهذه الشريحة المهمة وتعطيها اهتماماً مغايراً في تفاصيل كثيرة من الحياة ((فالطفولة أرض صالحة للاستنبات، فكل ما يغرس فيها من مكارم الأخلاق، ومحاسن الصفات يؤتي أكله في مستقبل حياة الطفل))[2]، فكلما كان الغرس جيداً كان الزرع نافعاً فلهذا أخذ مجموعة من الكتاب على عاتقهم التصدي لمهمة الكتابة للأطفال ((فأدب الأطفال يشكل دعامة رئيسة في مواجهة التغيرات التي تواجه الأطفال في مسيرة نموهم، وفي تكوين

---

* ناقد مسرحي، جامعة تكريت، العراق.

(1). د. زلط، أحمد. **خطاب الأدبي والطفولة**، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الشباب، ج مارس ١٩٩٧م، القاهرة: ١٠٩

(2).بريغش، محمد حسن. **أدب الأطفال أهدافه وسماته**، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثانية ن ج ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، بيروت: ١٥

شخصياتهم))[٣]، فهم يمرون في مرحلة عمرية مليئة بالمتغيرات والمتناقضات فكان لزاماً على الأدباء الذين يحملون رسالة إنسانية أن يقفوا في مواجهة هذه المتغيرات التي من شأنها أن تعصف بمستقبل الأطفال وتدخلهم في بودقة الانحراف والانجراف أمام مغريات ومزالق العالم، والمسرح من الفنون المهمة التي تُقدم من خلاله الرسائل الإنسانية الهادفة، وذلك لما يمتلكه من وسائل عديدة من شأنها أن تجعل من الطفل معجباً بما يُطرح فالصورة والحركة والغناء والموسيقى كلها من الوسائل التي تدخل في عالم مسرح الطفل.

أما مسألة الخيال العلمي فهي الأخرى من المسائل المعقدة والشائكة، فهل المقصود هنا بالخيال العلمي الدروس التعليمية أم الخيال العلمي المخالف للواقع والمبتعد عن كوكب الأرض ويصور لنا عالماً آخر؟ بالتأكيد الخيال العلمي هو المخالف والمغاير للواقع وهذه إشكالية تضع كتاب مسرح الطفل أمام مفترق طرق متعددة، فهل الأطفال يدركون القضايا العجائبية التي تجسد لنا كونا آخر وفضاء متجددا أم أنهم لا يدركون؟ فتقع على عاتق الكاتب المسرحي مهمة كبيرة وشائكة حتى يستطيع أن يتجاوز هذه الإشكالية، وتتميز المسرحيات العلمية باعتمادها على الزمن المستقبلي القريب أو البعيد وباتخاذها كوكب الأرض أو الكواكب السيارة الأخرى مكاناً لها، فالخيال العلمي هو((نوع أدبيّ أو سينمائيّ تكون فيه القصّة الخياليّة مبنيّة على الاكتشافات العلميّة التأمليّة والتغيّرات البيئيّة وارتياد الفضاء، والحياة على الكواكب الأخرى))[٤]، وهذه الطروحات تقودنا بشكل أو بآخر إلى الوقوف عند علاقة الأدب بالرؤية المستقبلية التي ترتبط بالخيال العلمي فمما لاشك فيه أن الفنون بصورة عامة والأدب بصورة خاصة لا تمثل محاكاة للماضي

---

(٣)مجلة الجوبة، ص ٤، افتتاحية العدد، إبراهيم أحمد، العدد (٣٢، ١٤٣٢هـ/ ٢٠١١م، مؤسسة ج عبد الرحمن السديري الخيرية، المملكة العربية السعودية.

(٤). https://ar.wikipedia.org/wiki

ولا هي صورة آنية (سكونية) للحاضر ولا هي مجرد توهمات مستقبلية بل هي كل ذلك، ((فلا يمكن أن نجيب عن سؤال المستقبل من دون أن نتمهل عند سمات الحاضر الذي هو –الحاضر- بوصفه تطورا للماضي)) [٥]، فالأدب صيرورة زمنية تتعامل مع الماضي والحاضر والمستقبل في بوتقة واحدة، لذلك تحول الزمن المستقبلي في الأدب(وهو زمن تخييلي) إلى رؤية مستقبلية استكشافية، ولعل هذا ما يربط بين الأدب والعلوم في توجهها نحو الآفاق المستقبلية والكشف عن الحجب الزمنية، مما يشكل ترابطاً خفيّاً وواضحاً بين الأزمنة الثلاثة فيجعل من الزمن واحداً يمر من الماضي إلى المستقبل مروراً بالحاضر.

وعلاقة الأدب بالعلوم علاقة جدلية تحدّث عنها العديد من المفكرين والنقاد، فهل الأدب يستفيد من العلم أم العلم يستفيد من الأدب؟، ولا بد لمن يُقبل على ربط التنبؤات العلمية بالأدب أن يكون مستوعباً لكثير من المفاهيم والحقائق العلمية، ((الحقيقة أن توفير رؤية مستقبلية واضحة لما يريده المثقفون والثوار وقوى التغيير المدنية يحتاج إلى خبرات ما يطلق عليه علوم المستقبل)) [٦]، إذ ترتبط العديد من الدراسات المستقبلية بالعلم والتكنلوجيا وما وصل اليه العالم من تطور علمي ومعرفي هائل.

والدراسات المستقبلية لا تعني الاهتمام الأكاديمي فقط، ((بل تمهيد الطريق بحيث يصبح الاهتمام بالمستقبل جزءا من ثقافة عامة لدى الجمهور، بالإقبال على العلم والعلوم)) [٧]، فالأدباء والكتاب حملوا على عاتقهم مهمة الاتجاه العلمي في طروحات تنبؤية عن مستقبل الكون والبشرية، فقامت هناك جدلية بين فلسفة الكتّاب ورؤيتهم نحو المستقبل فمنهم من وقف مع التطور

---

(٥).د.مصطفى عبدالغني. **المسرح الشعري العربي**(الأزمة والمستقبل)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠١٣م: ١٦١

(٦).فرغلي، ابراهيم. **مستقبلنا العربي كما يكشفه العالم الافتراضي**، مجلة العربي ع ٦٥٦ يوليو ٢٠١٣: ١٧٠

(٧). المرجع السابق: ١٧٣

العلمي ومنهم من وقف ضده بحجة أن التطور في الآلة على سبيل المثال هو انهاء لإنسانية الإنسان.

من هنا برزت الكثير من المؤلفات الأدبية التي اتخذت من الخيال العلمي منطلقا لها وهي تحلق نحو المستقبل لتتنبأ عوالمه المستقبلية وما ستؤول اليه البشرية، فقد ((كتب الفرنسي جول فيرن، والانكليزي ه.ج. ويلز وغيرهما قصصاً وروايات تنبأت بالكثير من الاختراعات في القرن العشرين)) (٨)، فبدأ الكاتب بالوقوف عند تلك الحقائق واستخدم((العلم منطلقاً بخياله الأدبي يحلق آفاق مستقبلية يدفعه الطموح إلى تفسير الظواهر الغامضة في الطبيعة)) (٩)، فعلى هذا الأساس ارتبطت التنبؤات المستقبلية بالخيال العلمي في الأدب، فأدب الخيال العلمي يتحقق في اتجاهين هما:

((١- اتجاه يعتمد على الفكر الفلسفي، ويمكن أن نمثل له بأدب (اليوتوبات) المثالية، منذ أفلاطون وحتى كابيه، وهو اتجاه إنساني يوظف(الفكر) في خدمة الإنسان ويدعو إلى حل مشكلاته الاجتماعية والحياتية فيشجب القمع والاستغلال ويدعو إلى الحرية والكرامة.

٢- اتجاه يعتمد على الفكر العلمي، ويمكن أن يمثل له بما كتب جول فيرن الذي يقول(لقد بنيت دائما رواياتي على أساس من الحقائق/ واستخدمت في صناعتها طرقاً ومواد ليست فوق مستوى المعلومات المعاصرة...... وهناك تيار في هذا الاتجاه العلمي يقوم على التنبؤ وتوقع الإنجاز الحضاري الجديد، فقد تم توقع اكتشاف القنبلة الذرية مثلاً قبل اكتشافها، وتوقع وصول المركبات الفضائية إلى الكواكب الأخرى قبل وصولها، وتوقع وصول الإنسان على القمر قبل أن يتم ذلك فعلاً)) (١٠)، وهذا الاتجاه هو الذي يهمنا في بحثنا هذا إذ ركزت

(٨). عزام، محمد. **الخيال العلمي في الأدب**، دار طلاس، دمشق، ١٩٩٤: ٨-٩
(٩). المرجع السابق: ٩
(١٠). المرجع السابق: ١٠

الأديبة سناء الشعلان في مسرحيتها –قيد الدراسة- على جملة أمور من شانها ان تغيّر حياة الإنسان، والشعلان من الكتاب العرب الذين اعتمدوا الخيال العلمي في كتاباتهم الإبداعية على الرغم من قلة تلك الكتابات إذ أن ((الأدب العلمي العربي متواضع إذا ما قيس بالأدب العلمي العالمي، فليس فيه سوى أدباء معدودين على الأصابع أو روايات يسيرة)) [١١]، لكن على الرغم من ذلك أصبح في الأدب العربي المعاصر كتابٌ تميزوا بإتباعهم هذا الاتجاه أمثال يوسف السباعي وأنيس منصور ومصطفى محمود وغيرهم. ولقد تجسدت في المسرحية قيد الدراسة _هل يأتي العيد_ العديد من الجوانب التربوية التي امتزجت بالخيال العلمي والرؤية المستقبلية للأحداث والقفز بين الأزمان واعتماد الازمان والعوالم المتجاورة، وغيرها من الأحداث والشخصيات الفضائية ومما يحسب لهذه المسرحية هي اعتمادها على الخيال العلمي من أجل تمرير القيم والتقاليد التربوية والأخلاقية متخذة من ثيمة العيد المحور الرئيس لها، وذلك لما يحتله العيد من قيمة عليا لدى الأطفال وانتظارهم لمجيء العيد بفارق الصبر، كما أن عنصر المفاجأة كان حاضراً على مدار صفحات المسرحية، اذ أعطى بعداً جمالياً للنص فكثير من المشاهد كانت تعتمد عليه، وسوف نقف في بحثنا هذا عند عناصر المسرحية الأساسية (الشخصيات، الحوار، الفضاء) محاولين الربط بين الخيال العلمي والتخييل الفني بين هذه العناصر والوقوف عند أهم القيم التربوية والأخلاقية التي أرادت تمريرها الشعلان.

الشخصيات:

إن الشخصية عنصر أساس من العناصر المكونة للمسرحية، لأنها تقوم بتجسيد

الحدث، ((ويكاد يتفق أكثر نقاد ودراسي المسرح. باستثناء أرسطو ووليم آرثر

---

(١١). المرجع السابق: ٩٨

على أن الشخصية هي التي تخلق العقدة، أو الحبكة، أو الموضوع، وهي المقوم الأساس الذي تقوم عليه المسرحية))[١٢].

أما أرسطو فقد أعطى الحبكة أهمية أكثر من الشخصية. " لكن المسرحية الجيدة لا تقوم على وفق أهمية الحدث أو الشخصية، وإنما تقوم على وفق الانسجام والتناسق بين الحدث والشخصية، لأن الفعل أو الحدث لابد وأن يصدر من شخص ما، كذلك الشخصية تعد ميتة لا وجود لها إذا لم يصدر منها فعل، ولذلك فإن الشخصية والحدث كالروح من الجسد لا يكون لاحداهما وجود من دون الأخر " [١٣].

إذن الشخصيات هي " وسيلة المؤلف المسرحي الأولى لترجمة القصة إلى حركة، فهذه الشخصيات: بما تقول، وبما تفعل، بما تظهر، بما تخفي، بما تلبس وبما تستخدم من أشياء، بما يضطرم داخلها من حياة مكونة من عواطف وأفكار وأحلام، بما تشترك فيه من صراع وما تخلقه من مشكلات تقدم لنا المادة الحيوية التي تقوم عليها المسرحية "ا[١٤].

وأول ما صدرته الكاتبة في مستهل المسرحية بعض الإرشادات المسرحية التي اسمتها رؤية إخراجية وهذا ما نجده نادراً في مسرح الطفل وهو وصف عام للشخصيات:

((- العمّ مفكّر: عالم في منتصف العمر، له لحية بيضاء، أشعث الشّعر، ويضع نظارة طبيّة علي عينيه، ويلبس معطف مختبر أبيض اللّون.

- رهف ودلال ووسام وجلال ومنال وهدى وأدهم: أطفال في سنّ المدرسة المتوسّطة.

(١٢).علي، عواد. **استراتيجية التشخيص في النص المسرحي**، الاقلام، ع ٣، ١٩٨٩: ١٠٨

(١٣).سلمان، سلوى جرجيس. **أثر الف ليلة وليلة في المسرحية العراقية المعاصرة ١٩٦٨–١٩٩٠**، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، ١٩٩٦: ٣٨.

(١٤).الراعي، علي. **فن المسرحية**: ٥٧

- **العيد: رجلٍ ضخمٍ، يلبس عباءةً ملونةً مزركشةً، وعلى وجهه الكثير من الرّسومات الملوّنة البرّاقة، وتقع منه قصاصات الأوراق الملونة كلّما تحرّك.**

- **روح العيد: فتاةٌ جميلةٌ جميلة، تلبس ثوباً أبيضَ قصير، وشعرها مسدل طويل فيه زهور ملونة، وبشرتها زرقاء اللّون، ولها قرنا استشعار صغيران ورديّا اللّون، ولها جناحان صغيران شفّافان.**

- **الكائنات الفضائيّة: مجموعة من الكائنات الزّرقاء اللّون، ذات الأشكال المحبّبة، والقرون الاستشعاريّة الصّغيرة، والأجنحة الشّفافة الصّغيرة**

- **الفرقة الغنائيّة: جوقة غنائيّة تظهر في المسرحيّة واقفة على مدرّج خشبيّ في صدر خشبة المسرح، تغنّي بشكل جماعيّ، وتعيد مقاطع معينة من حوارات الشّخصيّات بشكل جماعيّ أيضاً. وأفراد هذه الفرقة))** (١٥)، فالملاحظ على تفاصيل الشخصيات نجدها تجمع بين الشخصيات الواقعية والشخصيات الخيالية التي تعتمد على الخيال العلمي ورجال الفضاء وهذا مؤشر أولي على أن الشعلان وضعت المتلقي منذ اللحظة الأولى أمام الخيال العلمي وتمثلاته وجاءت معالم الخيال العلمي من خلال رجال الفضاء وروح العيد التي جعلت منها كائنا مغايراً عن البشر، ولعل أهم ما يميز تلك الشخصيات هو الانتقال من الخيال العلمي إلى التخييل الفني اذ ساهم هذا الانتقال في إضفاء جمالية فنية للنص المسرحي، وحضور هذه الشخصيات أدخلت النص المسرحي في مضمار الخيال العلمي الأمر الذي انسحب إلى بقية الشخصيات التي تعاملت مع هذا التحويل واقعياً واندمجت به بشكل كبير، ولعل

---

(١٥). د. الشعلان، سناء. **اليوم يأتي العيد**: ٢

الشعلان وفقت في تقسيم الشخصيات ما بين الواقعية (الحقيقية) و الفضائية، ولم تنس القيم التربوية التي هي أساس مسرح الطفل فجميع الشخصيات كان هاجسها الأول هو القيم والأخلاق وحب الخير والشكر على النعم:

- ((العيد (بتبرّمٍ وانزعاجٍ): إذن أيّها الأطفال، ها أنذا أمامكم. ماذا تريدون منّي؟
- العمّ مفكّر (بفرحٍ): أهلاً وسهلاً بك أيّها العيد.
- الفرقة الغنائيّة بصوت واحد: مرحى، مرحى. جاء العيد أخيراً
- - الأطفال (يصفّقون بحماسٍ): أهلاً بالعيد.
- - العيد (بفخرٍ وهو ينحني للأطفال الذين يصفّقون له): أشكركم أيّها الأطفال. ولكن لماذا تريدون أن تقابلونني؟
- - دلال(بتلعثمٍ): نريد أن نسألك أيّها العيد الجميل إن كنتُ ستزورنا في كوكب الأرض في هذا العام؟
- الفرقة الغنائيّة بصوتٍ واحدٍ: هل ستزورنا هذا العام؟
- - العيد (بحزنٍ شديدٍ): للأسف أيّها الأطفال، أنا لن أزور كوكب الأرض هذا العام، وقد لا أزوره أبداً بعد الآن قد أزور كواكب أخرى، ولكنّني بالتأكيد لن أزور كوكب الأرض أبداً بعد قطيعتي له.
- - رهف(ترتمي في حضن العمّ مفكّر باكية): مصيبة كبيرة، العيد لن يزور كوكب الأرض بعد الآن. لقد تحطّم قلبي.
- الفرقة الغنائيّة بصوتٍ واحدٍ: لقد حطّمت قلوب الأطفال جميعاً.
- - دلال(تجهشُ بالبكاءِ): ألم أقل لكم إنّني أخشى من أن لا يأتي العيد؟!

- العمّ مفكّر(بتوترٍ): ولكن لماذا أيّها العيد لا تريد زيارة كوكب الأرض؟!
- رهف(برجاءٍ): نحن في انتظارك.
- جلال (بتضرّع): ونحبّك أيضاً.
- العيد (بتأثّرٍ): أنا أحبّكم أيضاً، ولكنّني لن أزوركم؛ لأنّني غاضب منكم غضباً شديداً!
- وسام(بتعجبٍ): غاضبٌ منّا؟!
- العيد: وغاضب من الأطفال جميعهم في كلّ مكان.
- الفرقة الغنائيّة بصوتٍ واحدٍ: هو غاضب من الأطفال جميعهم في كلّ مكان ؟
- العيد: لأنّكم لا تجيدون الفرح بالعيد؟
- جلال(برفضٍ):بل نجيد الفرح بالعيد.
- وسام (بانكسارٍ): لقد اشترينا ملابس العيد في انتظار زيارتكَ لنا.
- رهف (بانكسارٍ أشدّ): واشترينا حلوى العيد في انتظاركَ.
- دلال (بأسفٍ): ونحن مستعدون لزيارة الأقارب والأصدقاء والجيران عند زيارتكَ لنا.
- جلال (وهو يكاد يبكي): وسنغيب عن المدرسة ابتهاجاً بقدومكَ.
- العيد(وقد كتّف يديه): ومن قال لكم إنّ هذه هي الفرحة بالعيد؟! بل من قال لكم إنّ هذا هو مغزى العيد؟!
- وسام(باهتمامٍ): هذا ما نعرفه عن الفرحة بالعيد.
- العيد(بحزمٍ): وهذا سبب غيابي عنكم، وهجري لكم.

- **– وسام: لم نفهم قصدك يا سيّد عيد!**
- **– دلال(برجاءٍ): هل يمكن أن توضّح لنا قصدكَ؟**
- **– العيد: قصدي أنّ العيد يأتي عندما يفرح الأطفال به.**
- **-دلال (بصبرٍ نافذٍ): وكيف يفرح الأطفال به؟**
- **– العيد (بصوتٍ مرتفع): يفرح الأطفال بالعيد عندما يعرفون قيمة ما يملكون من عطايا الله الواهّب، ويشركون غيرهم فيما يملكون من نعمه.**
- **– جلال(باستهزاءٍ):ولماذا علينا أن نفعل ذلك؟**
- **– عيد: لأنّ العطاء والشّكر والمحبة هي روح العيد.**
- **– رهف(باستغرابٍ):ماذا تعني بروح العيد؟))**[١٦]

إن المتتبع لهذا المشهد يجده يدور حول زيارة العيد للأطفال في كوكب الأرض، فتحول العيد إلى شخصية تتكلم وتعطي رأيها تجاه الأشياء، وعندما علم الأطفال أن العيد غاضب عليهم استغربوا جداً، وهنا نجد تحولا على مستوى بناء الشخصيات فأصبحت شخصية العيد هي المحرك الأساس في المسرحية والأطفال هم الشخصيات المستقبلة والحاضنة لكل ثيمات المسرحية (تربوية وتعليمية وأخلاقية وغيرها)، ويستمر الحوار فيما بينهم حول غضب العيد على كوكب الأرض وقراره بالقطيعة الأمر الذي يثير حزن الأطفال واستغرابهم من هذا القرار، فهنا دخلت الأحداث في مسألة التخييل الفني التي أضفت على شخوص المسرحية طابعاً مغايراً لما هو معتاد، فالشعلان أنسنة العيد وأدخلته محور الأحداث، فيشتد الحوار ويتنامى حتى يصل إلى نقطة انفراج أولية وهي تصريح العيد لهم بأنه لن

(١٦). المرجع السابق: ٦

يأتي:((**العيد (بصوتٍ مرتفعٍ): يفرح الأطفال بالعيد عندما يعرفون قيمة ما يملكون من عطايا الله الواهّب، ويشركون غيرهم فيما يملكون من نعمه.**))، إذن معرفة قيمة ما يملكون من عطايا الله هي إحدى القيم التربوية التي أرادت الشعلان تجسيدها في نصها المسرحي قيد الدراسة، ولعل استحضار هذه القيمة جاءت بمثابة الثيمة المركزية للمسرحية واختيارها بقصدية لأن التعرف على عطايا الله وكيفية منحها للآخرين هي أساس كل القيم، فالشخصيات المسرحية جميعها كانت تعمل داخل الفضاء التربوي الذي هو مغزى المسرحية بشكل خاص ومسرح الطفل بشكل عام.

الحوار:

الحوار هو" أداة لتقديم حدث درامي إلى الجمهور دون وسيط، وهو الوعاء الذي يختاره، أو يرغم عليه، الكاتب المسرحي لتقديم حدث درامي يصور صراعاً إرادياً بين إرادتين تحاول كل منهما كسر الأخرى وهزيمتها "[(١٧)]، فنحن عن طريق الحوار " نتعرف الحدث، والشخصية، والزمان، والمكان وغيرها من العناصر الأخرى من خلال هذه الجمل الحوارية التي تتبادلها الشخصيات في المسرحية "[(١٨)]

الحوار هو من عناصر المسرحية المهمة، ولعله يعمل على توجيه المسرحية توجيهاً مقصوداً وممنهجاً من خلال اللغة التي يعتمدها الأديب في نصه المسرحي، والحوار بشكل عام ينقسم على قسمين حوار خارجي وحوار داخلي[(١٩)]، ونحن هنا لسنا بصدد الوقوف عند هذه التقسيمات لأننا أخذنا على عاتقنا الربط بين مسرح الطفل والخيال العلمي وبالتالي فإن البحث سيتجه نحو المضامين التي يحملها النص أكثر من الشكل الفني وهذا

(١٧). حمودة، عبد العزيز. **البناء الدرامي**، مكتبة الانجلو المصرية (د. ت): ١٥٩
(١٨). بهي، عصام. **اللغة في المسرح النثري**: مجلة فصول. مج٥، ع ا، ١٩٨٤: ١٥٢
(١٩). ينظر: الراعي، علي. **فن المسرحية**.

يحتم علينا الوقوف عند لغة المسرحية، فجاءت اللغة معبرة عن قضيتين جوهريتين الأولى الخيال العلمي والثانية هو التخييل الفني الذي ارتبط بالقيم التربوية، ومن خلال الحوار تعرف المتلقي على العديد من مفردات الخيال العلمي ففي بداية المسرحية يدور الحديث بين (**العم مفكر**) وشخصيات المسرحية الأخرى من الأطفال نستدل من خلاله على الربط بين الخيال العلمي والحقيقة في هذه المسرحية:

((- العمّ مفكّر (بفرحٍ): ها قد وصلنا أخيراً إلى العالم الموازي لعالمنا الأرضي لنبحث عن العيد الهارب من عالمنا.

- وسام (بحماسٍ): كانت رحلة سريعة جداً في القفز من زمان عالمنا إلى العالم الموازي حيث يعيش العيد.

- رهف (براحة): لم أتخيّل أبداً أنّها يمكن أن تكون رحلة سهلة بهذا الشّكل. لم أشعر بتعب السّفر أبداً.

- دلال: تمّ الأمر بغمضة عين لا أكثر.

- وسام (بحماسٍ): أنا لم أشعر أبداً بمقدار الزّمن الذي قضيناه للوصول إلى هذا العالم.

- دلال: ألم أقل لكَ أنّه بمقدار غمضة عين لا أكثر.

- رهف (بارتياحٍ): بمجرّد أن دخلنا إلى المفاعل الزّمنيّ الخاص بالعمّ مفكّر وجدنا أنفسنا في هذا المكان الجميل.

- العمّ مفكّر(بفخرٍ وزهو): إنّكم لم تشعروا بالزّمن ؛ لأنّكم قفزتم من عالم إلى عالم آخر، إلاّ أنّكم في طبيعة الحال قد قفزتم عن آلاف السّنين حتى وصلتم إلى هذا الزّمن.

- رهف: هل يعني ذلك أنّني الآن في المستقبل؟

- العمّ مفكّر: لا، لستمُ في المستقبل، بل أنتم في العالم الموازي لعالمكم في الأرض.

- جلال: هل هناك عوالم موازية كثيرة لعالمنا في كوكب الأرض.

- العمّ مفكّر(وهو يصفر تعبيراً عن الكثرة): هناك عدد لا نهاية له من العوالم الموازية لعالمنا في كوكب الأرض.

- رهف: هل يمكننا أن نسافر إلى هذه العوالم الموازية الأخرى؟

- العمّ مفكّر: قد نفعل ذلك عندما ننتهي من مهمتنا في هذا العالم الموازي الجميل حيث يعيش العيد.)) [٢٠]، إن المتفحص لهذا المشهد الحواري يجده يتركز على مفردات لا تمت للواقع الحقيقي المعاش بصلة (العالم الموازي، المفاعل الزمني) وغيرها من الأشياء (رحلة سريعة تجاوزت آلاف السنين، لم نشعر بالزمن) كل هذه الأشياء تجعلنا نتأكد من أن الشعلان جعلت نصها المسرحي في بودقة الخيال العلمي والتي استخدمته هنا بمثابة الأداة لتوصيل رسالتها إلى الأطفال وبالتأكيد ان عنصر الخيال العلمي سوف يكسر أفق التوقع عند الأطفال ويجعلهم أمام مثيرات كثيرة تحرضهم على التأمل أمام ما يدور من أحداث لأن الرتابة من شأنها أن تؤثر على استجابة الطفل للرسالة، وتستمر الشعلان بتكريس عنصر الخيال العلمي والاتكاء عليه في نصها:

((- دلال (بارتياح): الانتقال إلى هذا العالم الموازي كان سهلاً يشبه الانزلاق في ماء دافئ.

- العمّ مفكّر(وهو يمسّد على لحيته البيضاء): ليس الأمر بهذا الشّكل؛ فنحن لم ننتقل هنا بطريقة الانزلاق التي تتحدثين عنها.

- دلال (باهتمام): فكيف انتقلنا إلى هذا العالم الموازي لعالمنا؟

- وسام (متدخلاً في الحوار): دخلنا إلى كبسولة آلة المسارع الزّمنيّ.

- رهف: وبكلّ بساطة وصلنا إلى هنا.

---

(٢٠).د. الشعلان، سناء. **اليوم يأتي العيد.**

- العمّ مفكّر (بإيماءة رأس تدلّ على الرّفض والاستنكار): الأمر ليس بهذه البساطة؛ فقد قام المفتّت في آلة المسارع الزّمنيّ بتفتيت أجسادنا إلى ذرات بسرعة هي أعلى من سرعة الضوّء كي لا تضيع هذه الذّرات، وتصبح هباء منثوراً، ثم قام المكثّف في آلة المسارع بتكثيف ذرّات أجسادنا بالسّرعة ذاتها وبتبردٍ عال كي لا تنصهر أجسادنا، وبذلك وجدنا أنفسنا في هذا العالم الموازي الجميل.

- أدهم (بخوفٍ شديدٍ): هل تفتّت جسدي إلى ذرّات؟

- العمّ مفكّر: طبعاً.

- أدهم (بريبةٍ): وكيف لم أشعر بأيّ ألم؟

- العمّ مفكّر: لأنّ العمليّة تمّت بتعقيد كبير وبأسرع من سرعة الضوّء، ولذلك الزّمن الذي احتاجه جسدك لتفتيته ومن ثمّ إعادة تكثيفه هو زمن أصغر بكثير من الزّمن الذي يحتاجه المخّ حتى تصله معلومة ألم من أيّ عضو من أعضاء جسدكَ لتشعر بالألم.

- دلال (بإعجابٍ شديدٍ): هذا أمر مدهش.

- العمّ مفكّر: هناك الكثير من الأمور المدهشة في العلم.

- أدهم: وهل نحن الآن في زمن مختلف عن زمننا الأرضي؟

- العمّ مفكّر: نعم، نحن في زمن مختلف وفي سرعة زمنيّة مختلفة؛ فالزّمن هنا أسرع ممّا هو عليه في كوكبنا بعدّة مرّات. أيّ أنّنا هنا سنكبر عدّة أعوام في كلّ عام.

- وسام (برعبٍ): هل هذا يعني أنّنا عندما نعود إلى الأرض سنكون قد أصبحنا مسنّين عاجزين عن الفرح بالعيد؟

- رهف (بقلقٍ شديد): أو نكون قد متنا.

- العمّ مفكّر (ضاحكاً): على رسلكم يا أحبائي الصّغار، لا شيء من مخاوفكم هذه هو حقيقيّ؛ أنتم قفزتم إلى عالم موازي بسرعة تتجاوز سرعة الضوّء،

والعالم الموازي الذي نحن فيه الآن هو عالم يحتكم إلى زمن أسرع من زمننا، ولذلك كلّ شيء هنا يمرّ سريعاً جداً مقارنة بالأرض، حتى أعمارنا ستنقضي هنا سريعاً إن بقينا في هذا العالم، ولكن إن نفّذنا مهمتنا سريعاً، وعدنا إلى الأرض، فسوف نعود إلى زمننا، ويكون الضّائع منه لا يتعدّى ساعة أو ساعتين بمقدار الوقت الذي احتجناه لمغادرة عالم كوكب الأرض عبر المفاعل الزّمنيّ، والدخول في عالم آخر موازي، ثم العودة إلى زمن عالم الأرض.)) [٢١]، مرة أخرى تركز الشعلان على قضية الخيال العلمي ومن خلال هذا الحوار نجدها تدرجت في طرح عناصر الخيال العلمي فمن تسريع الزمن إلى كبسولة ثم تفتيت الأشخاص إلى ذرات وإدخالهم داخل الكبسولة وبالتأكيد كل هذه التفاصيل التي يتكلم عنها العم مفكر هي خيال علمي بحث جعل الأطفال في المسرحية في حالة من الاستغراب والتأمل والسؤال عن مصيرهم، ما بين الموت وتقدم العمر بهم، وتبقى وظيفة العم مفكر -الذي يعد محور المسرحية – هي الإيضاح والتفسير والتطمين للأطفال داخل المسرحية ولعل لغة العم مفكر جاءت متوازنة ومتوسط ما بين الخيال العلمي والحقيقة وبالتالي تجسدت في لغته عناصر التخييل الفني ايضاً، ومهما حدث من أمر فإن الشعلان عملت في صياغة حوارها المسرحي بطريقة علمية وتعلمية على المزج بين الخيال العلمي والحقيقة بطريقة فنية جميلة مستحضرة كافة القيم التربوية التي رسمتها في بادئ الأمر، ولعل الكثير من الحوارات جاءت بطريقة متماسكة وحققت اهداف المسرحية، ومن هذه الحوارات ايضاً ما دار بين (روح العيد والأطفال): **((يغادر العيد خشبة المسرح تشيّعه حزمةُ ضوء كبيرة، وصوت موسيقى عسكريّة ترافق خطواته.**

(٢١). المرجع السابق.

– وسام(بتوسّلٍ): يا روح العيد ساعدينا، ليزورنا العيد من جديد.

– منال(بحزنٍ): دون مساعدتك ستظلّ الحياة دون عيد.

–رهف: وسيظلّ الأطفال حزينين.

– روح العيد: إذن عليكم أن تبحثوا عن العطاء والمحبة والشّكر.

– جلال(باهتمامٍ): وكيف نشكر الله على نعمه؟

– روح العيد: عليكم أولاً أن تعرفوا نعم الله عليكم حتى تستطيعوا شكره عليها.)) [٢٢]، فالحوار هنا يجسد القيم التربوية والأخلاقية التي يجب على الأطفال الالتزام بها حتى يعود إليهم العيد ويسامحهم، وروح العيد هنا أيضا من الشخصيات الخيالية التي لا تنتمي لكوكب الأرض وليس لها ملامح خاصة، والشعلان هنا جاءت بها لتجعل من الخيال ذا سطوة على النص المسرحي.

الفضاء المسرحي:

شغلت قضية الفضاء المسرحي العديد من النقاد والمنظرين للمسرح، فمنهم من قال إن المكان المسرحي هو الخشبة ومنهم من قال هو المكان الذي تجري فيه أحداث القصة في المسرحية وغيرها من الآراء الكثيرة، لكن المقام لا يتسع للخوض في غمار هذه الجدلية ونحن ما نتبناه هنا هو أن الفضاء ينقسم على قسمين (الزمان والمكان) فمسألة الزمن المسرحي جعلته الشعلان زمناً متداخلاً ما بين الزمن الحقيقي وزمن الكوكب الآخر الذي وقعت به أحداث المسرحية، فالشخصيات تجهل في أي زمن يعيشون:

((– **العمّ مفكّر(قلقاً): أيّها الأطفال، لا تتعجلّوا الأمر؛ فغداً في هذا العالم الموازي لعالمنا هو زمنٌ بعيد جدّاً، هو أبعد ممّا يمكن أن تتخيّلوا.**

–دلال(بخيبة أملٍ): هل هذا يعني أنّ العيد قد يتأخّر قدومه إلى سنوات مديدة أخرى ؟!

---

(٢٢). المرجع السابق.

- العمّ مفكّر: هذا ممكن.

- وسام (بحزنٍ): هذه مصيبة كبيرة.

- رهف: ستتحطّم أحلامنا جميعها.)) (٢٣)

يعود العم مفكر ليعلن للأطفال حقيقة العالم الذي يعيشون فيه فاليوم الواحد هو زمن بعيد جداً، وهنا تؤكد لنا الشعلان من الخيال العلمي أنها عازمة على زج الأطفال في مقارنة بين زمنين أحدهما يختلف عن الأخر ولابد هنا من التأمل العميق لهذا التحول في الزمن، فقد يسأل سائل لماذا أرادت الشعلان زج الأطفال في هذه المقارنة، فلعل ذلك ينبع من إيمانها بأننا الخيال العلمي قادر على جعل الأطفال أكثر استيعاباً للقيم التربوية لاسيما وإننا نعيش في عصر الإلكترونيات والكومبيوتر والألعاب والتقنيات الحديثة، فحاولت الشعلان ربط هذه التحولات الواقعية التي هيمنت على الأطفال مع الخيال العلمي المتجسد في النص المسرحي لتجعل منهم أكثر اهتماماً وتعلقاً واستجابة.

أما المكان فتعمدت الشعلان أن ترسمه بحرفية كبيرة وأثثته بكل الأشياء التي تجعله مكاناً خيالياً،

((- تُفتح السّتارة على المشهد نفسه، الفرقة الغنائيّة تجلس في صدر خشبة المسرح حيث المدرّج الخشبيّ.

- تظهر على خشبة المسرح الكثير من المخلوقات الفضائيّة الجميلة المظهر، المحبّبة الشّكلِ.

- الأطفال يلبسون ملابس قديمة غامقة اللّون.

- روح العيد تبدو سعيدة ومبتهجة.

(٢٣). المرجع السابق.

- **وإلى يمين خشبة المسرح هناك آلة المسارع الزّمنيّ مغلقة الباب، في حين تلمع أزرارها بألوان مختلفة.))** [٢٤]، فالمكان المسرحي مؤثث بطريقة خيالية جميلة تزيد من وقع الخيال العلمي على المسرحية، فالمخلوقات الفضائية والألوان الزاهية والملابس القديمة جميعها من الأشياء التي تثير استغراب الأطفال وتجعلهم أمام تساؤلات عديدة من شأنها تأسيس منظومة جديدة للتلقي عند الأطفال، ومن هذه الأسئلة هو ما دار بين الأطفال وروح العيد: ((**دلال تسأل روح العيد وهي تنظر إلى الكائنات الفضائيّة الموجودة على خشبة المسرح): هل هذه الكائنات الفضائيّة جميعها أرواح العيد أيضاً؟**

- **روح العيد (مبتهجة): لا، أنا فقط روح العيد، أمّا هذه الكائنات الجميلة فهي أرواح أخرى لأشياء جميلة أخرى؛ فنحن هنا في كوكب الأشياء الجميلة.**
- **دلال (بحيرةٍ): لماذا لا نزال هنا؟ ألم نتفق على الذّهاب إلى المستقبل؟**
- **العمّ مفكّر(ضاحكاً مبتهجا): يا صغيرتي الجميلة، نحن الآن في المستقبل.**
- **دلال: ولكنّنا لا نزال في مكاننا ذاته.**
- **العمّ مفكّر: نعم، نحن في المكان ذاته، ولكن في المستقبل.))** [٢٥]، ففي هذا المشهد تدمج الشعلان بين المكان والمستقبل الذي وعدهم به العم مفكر بأنه هو الذي يحل به مشاكلهم، فالمكان الخيالي هنا أحد العناصر المهمة التي جسدت العلاقة الرصينة بين المسرحية والخيال العلمي بالطريق الفنية التي أرادتها الشعلان ان تكون، فالأطفال أرادوا الذهاب

(٢٤). المرجع السابق.
(٢٥).المرجع السابق.

إلى المستقبل حتى يثبتوا لروح العيد أنهم تغيروا وأخذوا بجميع نصائحها.

وفي الختام نقول إن نص مسرحية (هل يأتي العيد) من المسرحيات المهمة الموجهة للأطفال والتي عالجت إشكالية مهمة استشرت في ذهن الكثير من الأطفال ألا وهي قضية عدم الاعتراف بفضل الله وبنعمه، ومن خلال وقفتنا مع هذا البحث لاحظنا أن الشعلان نجحت في لفت انتباه الأطفال تجاه ثيمة مهمة من ثيمات التعاليم الإسلامية والأخلاقية، فأدخلت الأطفال في وسط مشكلة كبيرة من وجهة نظرهم وجعلتهم أمام مواجهة حقيقية واستطاعوا أن يلتزموا بها والخلاص من كل الأفكار القديمة التي كانت تتعرض مع القيم والأخلاق.

المراجع:

١. د. زلط، أحمد. خطاب الأدبي والطفولة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، مكتبة الشباب، ج مارس ١٩٩٧م، القاهرة: ١٠٩

٢. بريغش، محمد حسن. أدب الأطفال أهدافه وسماته، مؤسسة الرسالة، الطبعة الثانية ن ج ١٤١٦هـ، ١٩٩٦م، بيروت: ١٥

٣. مجلة الجوبة، ص ٤، افتتاحية العدد، إبراهيم أحمد، العدد (٣٢، ١٤٣٢هـ / ٢٠١١م)، مؤسسة ج عبد الرحمن السديري الخيرية، المملكة العربية السعودية.

٤. https://ar.wikipedia.org/wiki

٥. د.مصطفى عبدالغني. المسرح الشعري العربي(الأزمة والمستقبل)، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠١٣م: ١٦١

٦. فرغلي، ابراهيم. مستقبلنا العربي كما يكشفه العالم الافتراضي، مجلة العربي ع ٦٥٦ يوليو ٢٠١٣: ١٧٠

٧. عزام، محمد. الخيال العلمي في الأدب، دار طلاس، دمشق، ١٩٩٤

٨. علي، عواد. استراتيجية التشخيص في النص المسرحي، الاقلام، ع ٣، ١٩٨٩

٩. سلمان، سلوى جرجيس. أثر الف ليلة وليلة في المسرحية العراقية المعاصرة ١٩٦٨-١٩٩٠، رسالة ماجستير، كلية التربية، جامعة الموصل، ١٩٩٦

١٠. الراعي، علي. فن المسرحية، ١٩٥٩م.

١١. حمودة، عبد العزيز. البناء الدرامي، مكتبة الانجلو المصرية (د. ت):

١٢. بهى، عصام. اللغة في المسرح النثري: مجلة فصول. مج٥، ع ١، ١٩٨٤

...................❖❖❖❖❖ ....

ملامح مسرح بريخت في مسرحيات د. سناء الشعلان
مسرحية "دعوة على شرف اللون الأحمر" نموذجاً

عباس ب م *

المسرحية لغةً هي كلمة مشتقة من المسرح، وهي الخشبة التي يُقدّم نص سردي عليها، أما **اصطلاحاً** فهي نوع من الفن الأدبي الذي تمثل فيه فئة من الأفراد حادثة إنسانية، حيث يحاكون أدوارها بناءً على حركتهم ودورهم على المسرح، بالإضافة إلى الحوارات التي تتم بينهم فيها، وقد تكون جميع أحداثها متحققة ، أو بعضاً منها متحقق، ويجوز أن يكون قسماً منها من الخيال أو من الواقع، والغاية من هذا الفن الأدبي هي الانتقاد، أو التثقيف، أو المتعة الفنية، أو العظة.

المسرح يدل على المكان الذي تمثل فيه المسرحية أي مكان تجري فيه أحداث المسرحية. فالمسرح هو حاجة اجتماعية عامة ويرتبط المسرح بالحياة أشد الارتباط، لأنه يتصل اتصالا مباشرا بمشكلات الحياة التى تقع بين الناس وتتمثل في حياة النفس الإنسانية. فالمسرح أحد فنون الأداء أو التمثيل الذي يجسد أويترجم قصص أو نصوص أدبية أمام المشاهدين باستخدام مزيج من الكلام، الإيماءات، الموسيقى والصوت على خشبة المسرح، وبسبب ذلك سمي المسرح بأبي الفنون، لأنه يجمع عدة فنون كالرواية أو القصة مع الرقص والصوت. نجد المسرح يقوم على ثنائية (النص \ العرض) حيث أن الطرف الأول في الثنائية يجعله قريبا من الأجناس الأدبية، في حين يجعله الطرف

---

* أستاذ مساعد، الكلية الحكومية بالوشيري/ الهند.

الثاني جزءا مما يسمى بفنون الفرجة. يعتبر المشاهدون من أهم العوامل اللازمة لإتمام ما يسمى بالعرض المسرحي، ويطلق عليهم الجمهور.

يؤدي المسرح دورا مهما في الحياة، بل إن المسرح هو الحياة، حيث يعتبر تجسيدا لقيم حياتية وإنسانية يستطيع المسرح ترسيخها فى نفوس الجماهير والشعوب والمجتمعات بكل بساطة وسهولة وأريحة. فيتأثر المشاهد بالفكرة التى تعرض على المسرح من دون أن يشعر وتعلق بوجدانه بعض الأفكار والشخصيات التى تأثر بها من خلال المسرح الذي يتناول قضايا مهمة وحساسة بالنسبة إليه. لذلك يعتبر المسرح محاولة جادة للتغيير حيث يساهم بشكل كبير فى تغيير الأوضاع وتسليط الضوء على القضايا المهمة وعرضها والعمل على معالجتها وهو بناء على ذلك أيضا يعتبر تمردا على ما هو موجود.

المسرح الملحمي هو حركة مسرحية ولدت فى ألمانيا في بداية القرن العشرين والجزء الكبير من نشأة هذه الحركة هي نتائج نظريات التطبيقات المسرحية لبيرتولد بريخت والتى كانت مختلفة عن المسرح الأرسطي. فالمسرح عند بريخت قائم على تحرير الفن المسرحي ومنحه وظيفة تربوية وأداة ثورية لتحرير الطبقات المقهورة في المجتمع على الثورة وقد بدأ بريخت ثورته على المسرح الدرامي بخلق نموذج جديد يتماشى مع متطلبات عصره، يتمثل فى المسرحية التعليمية التي ساعدته على رفع مبادئه الأولى في المسرح الملحمي شكلا جديدا مغيرا للشكل الأرسطو.

المسرح الملحمي هو إتجاه مسرحي يولي أهمية قصوي بالمضمون، ويعتبره أهم من الشكل، كما أنه يعتبر الحقيقة أهم الإيهام المسرحي والمجاز. وبرتولد بريخت هو أحد كتاب المسرح العالمي فى القرن العشرين ومذهبه فى المسرح يقوم على فكرة أن العنصر الأهم فى تكوين العمل المسرحية من أجله هو المشاهد، حيث تكتب المسرحية من أجله، حتى تثير لديه التفكير والتأمل فى

الواقع، وكذلك اتخاذ موقف ورأي من القضية التى يتناولها العمل المسرحي ويعتمد بريخت فى عدة أساليب فى كتابة المسرحية ومن أهم تلك الأساليب.

١. هدم الجدار الرابع والمقصود من هذا الأسلوب مشاركة المشاهد فى العمل المسرحي، كما أن هذا الأسلوب يعلي من قيمة المشاهد، ويعتبره العنصر الأهم فى كتابة المسرحية، ويعنى الجدار ان خشبة المسرح التى يؤدي الممثلون أدوارهم تشبه الغرفة التى تتكون من ثلاثة جدران، أما الجدار الرابع فهو وهمي، وهو الذي يقابل الجمهور.
٢. التغريب، والمقصود به جعل الأحداث العادية اليومية غريبة ومثيرة للدهشة، وجعلها أيضا باعثا على التفكير والتأمل.
٣. المزج بين الوعظ والتسلية، أو بين التحريض السياسي والسخرية الكوميدية.
٤. استخدام مشاهد متفرقة، حيث تتكون بعض مسرحيات بريخت من مشاهد متفرقة، تقع أحداثها فى أزمنة مختلفة ولا يربط بين الأحداث سوى الخيط العام للمسرحية، مثل مسرحية "الخوف والبؤس فى الرايخ الثالث" ١٩٣٨، فقد تتكون من مشاهد متفرقة.
٥. استخدام أغنيات بين المشاهد، والهدف من الفصل بين المشاهد بأغنيات هو المزج ما بين التحريض والتسلية[١]

فى الحقيقة المسرح البريختي ثورة على تقاليد المسرح الكلاسيكي السائد وقتها. فتمرد عليه بريخت واستطاع أن يمنح المسرح مجموعة قيم ومزايا إضافية عززت من أهمية فى تناول ومعالجة القضايا والمشكلات التى يواجهها المجتمع .

---

[١] بريخت، برتولد. **نظرية المسرح الملحمي**، ص ١١٢

إن فلسفة برتولد بريخت تخالف المفاهيم الدرامية الشاسعة مخالفة صريحة في كل مناحيها وأصولها إذ تتعرض للفن المسرحي بشكل جديد تمام الجدة وبمضمون مبتكر كل الابتكار يتمثل فى التغريب، من هنا كانت تلك الزوبعة التى أحدثت انعطافا واضحا فى العمل المسرحي، لا في أوربا فحسب بل في العالم عامة والمسرحي الأردني خاصة.

ملامح البريخت فى مسرحيات سناء كامل الشعلان:

وفى هذه المقالة أحاول أن أقف لدى ملامح المسرح الملحمي فى مسرحيات سناء الشعلان. ما مدي تأثير بريخت فى المسرح سناء وكيف أثر فيه من الأساس. ما الدافع وراء اختيار سناء الشعلان المسرح الملحمي. هناك سبب خاص الذي دفعنى إلى اختيار هذا الموضوع ومنها استكشاف مدى ارتباط المسرح البريختي بالمسرح لسناء الشعلان. ومن هذا المنطلق اتخذت الدراسة الاتجاه الذي سيتم تعريف المسرح الملحمي وتقنية التغريب التى استخدمها بريخت فى مسرحه. أكد بريخت على عجز المسرح الأرسطي (الكلاسيكى) عن توصيل رسالة تستفز تحرص المتلقي وتستفزه وتثير غضبه وتجعله عضوا فعالا. يتمرد على الأوضاع السيئة ويعمل علي تغييرها. لذلك كرس بريخت اهتمامه على تحطيم الإيهام.

تقول الشعلان عن هذه المسرحيات: "أكتب المسرح عندما يكون الحس الدرامي الصراعي مستيقظا في داخلي إلى حد أنني أشعر بأن الشخصيات تتصارع في أعماقي، عندما لا أستطيع أن أمنعها من الخروج على خشبة المسرح التي في ذهني للتعارك عليه حتى أسجل ذلك الورق، ويخرج النص المسرحي مكتوبا على الورق "

سيلفي مع البحر ومسرحيات أخري:

وهي مجموعة مسرحية تضم ست مسرحيات وهي دعوة على شرف اللون الأحمر، وسيلفي مع البحر، ووجه واحد لاثنين ماطرين، ومحاكمة الاسم والسلطان لا ينام وخرافية سعدية ام الحظوظ. تتراوح المسرحيات بين مسرحيات متعددة الشخصيات وبين مسرحيات مونودرامية، وهي تقدم الصراعات التى يعيشها الإنسان لا سيما العربي ظروف قاسية. تقول الشعلان عن هذه المسرحيات: "أكتب المسرح عندما يكون الحس الدرامي الصراعي مستيقظا في داخلي إلى حد أنني أشعر بأن الشخصيات تتصارع في أعماقي، عندما لا أستطيع أن امنعها من الخروج على خشبة المسرح التي في ذهني للتعارك عليه حتى أسجل ذلك الورق، ويخرج النص المسرحي مكتوبا على الورق. مسرحيات سناء الشعلان تقدم تجارب مختلفة كتبت على منوال مسرح التغريب. فإن الفكرة الأساسية بريخت هي الاغتراب.

دعوة إلى شرف اللون الأحمر:

مسرحية من مجموعة مسرحيات لسناء الشعلان "سيلفي مع البحر. دعوة معناها العام الحلف، شرف معناه الحسب بالأباء، اللون الأحمر لون أساسي يدل على القسوة والثورة والغضب والإثم والخطر.

هناك دعوة يجتمع فيها أطراف معينة ومختلفة، ومبدأ هذه الدعوة وهدفها شريف وسامي أي القضية المتناولة والمتحاور عنها في هذه الجلسة والدعوة، شريفة ونبيلة ولكن السبيل لتحقيق هذا المطلب يكون بالتضحية والفداء والجهاد وهنا يعكسه اللون الأحمر. فاتضح لي أن المدعوين تمثل شرائح من المجتمع العربي "الروائية، الضابط، الطبيب، المجنون، السياسية الغجارية العسكريان المشاهدة والمشاهد المخرج وموضوع الاجتماع واللقاء هو القضية الفلسطينية وعكس ما تعانيه من ويلات الظلم والاضطهاد من خلال هذه

الشخصيات وصراعها الحاد كان الهدف هو تحقيق الحرية وتحرر فلسطين من قبضة الكيان الصهيوني، وهذا لا يتأتى إلا بالاستشهاد، والتضحية أي وضع اليد باليد، والتكافل من أجل وطننا الجريحة فلسطين وهذا عكسه اللون الأحمر فى العنوان.

الأدبية "سناء الشعلان " عمدت على نقل تفاصيل الحياة اليومية من خلال شخصيات المسرحية وموضوعها العام وهذا النوع من التجريب يقوم بتقديم خبرات الحياة الشخصية. إن الكتابة الدرامية محكومة بحياتين. فالكتابة المسرحية هي الوجود الأول والعرض المسرحي هو الوجود الثاني : والعرض المسرحي يمضي ويتلاشى خارج رحم الزمن.

"إن جمالية النص المسرحي تجسدت في الموضوع المتناول الذي حاكت فيه الأدبية الوضع العربي المعاش بشكل عام والواقع الفلسطيني على وجه الخصوص. فكانت الأدبية سناء الشعلان لسان العربي الأسير والظلوم وصورته فى كل حالاته وحملت قضاياه على عاتقها". فهي تعادي وترفض كل أشكال الاستبداد والظلم. تصف الأدبية نص مسرحيتها قائلة: "إنه يجنح إلى التجريب المفتوح على التأويلات المتعددة والمتعالقة مع الكثير من الرؤي الوجودية الكبرى في الحياة الإنسانية وصولا إلى الانخراط في المبتغي الإنساني الكبير المتمثل في جملة أحلامه ووقائعه ومحرماته وتابواته وانكسراته وأحلامه وحقائقه".

تمكنت الأديبة سناء الشعلان أن تكتب هذه المسرحية على نمط البريخت. فملامح التغريب واضح لدي القراء. تعطي تجارب الجذاب لمن يحب المسرحية. من خلال قراءتنا لمسرحية سناء الشعلان نلاحظ وجود تقنية البريخت. ومن التقنيات التى استخدمتها فى مسرحية "دعوة على شرف اللون الأحمر".

موضوعة التغريب:

من خلال قراءتنا نجد في المسرحية كلمة الأحلام. بالنسبة الى الإنسان العادي والخاص لا يبالي ولا يهتم كثيرا بهذه الظاهرة من الظواهر. ولكن هنا جعلت الأديبة شعلان كلمتين " الأحلام " واللون الأحمرغريبة.

نلاحظ وجود خطابات ملحمية غنية بأبعاد إنسانية من خلال قولها:

الروائية: (بالنفعال) بل الأحلام ممنوعة في كل ليلة.

الغجرية (بإصرار) بل مسموح بها لهذه الليلة فقط، لأن ضيوفك هذه الليلة مميزون

الروائية: ماذا تعني بالأحلام ذات اللون الأحمر؟

وقد وظفت شعلان التغريب في هذه المسرحية بكل غرض وغاية. إنها تأثر بهذه التقنية وجاءت بها إلى النص لكي تتجمل المضمون. حيث يقول بريخت "تغريب حادثة أو الشخصية، وبالتالي إثارة الاندهاش والفضول حولها".

هدم الجدار الرابع:

لم تغفل شعلان استخدام هذه التقنية في المسرحية حيث نلاحظها خلال القراءة.

-المجنون: القمر في جيبي، هو أيضا ملوّن (يشير الى المشاهدين قائلا: أنتم كالعادة متفرجون، فقط متفرجون، لاتعنيكم الأصابع المقطوعة ولا الأحلام الملونة ان أستطيع أن أقرا أفكاركم اللعينة، كلكم تحملون بالأحلام الملونة. سيأتي اليوم الذي تعاقبون به على ذلك، العقاب آت لكل من يثبت أن في رأسه أحلام تتلاعب به).

فالمتلقى والمشاهد أعطى له أهمية في تواصل معه عبر الخطاب المسرحي الهادف. تثير أذهان المشاهدين لإدراك مسؤولية المشاهدين في القضايا التى تهتم بهم. إنها كلمات تبرز ما هو سائد في واقعنا العربي الراهن وتدعو المتلقي للتفكير فيها. إذن مؤثرات ملحمية والتغريبية ذات أبعاد ضمنية تنادي المتلقي.

وفي الختام أود التأكيد على الأمر المهم التالي:

مسرحية "دعوة على شرف اللون الأحمر" مسرحية مكتوبة في نمط وأسلوب البريخت وهي تصوير الأحداث والمشاكل التي يعيشها الإنسان العربي بصفة عامة، أملا منه لتغيير هذا الواقع المليئ بالصراعات والقلق والاضطراب....

هي تصور قضية فرد وأمة وشعب، بحس إنساني وروح مشرقة على فجر الحرية الآت في الأفق المنتظر.

المراجع:

١. الشعلان، سناء. دعوة على شرف اللون الأحمر
٢. مزوز، اسماء. التشخيص في مسرحيات سناء الشعلان
٣. تحريش، محمد. في الرواية والقصة والمسرح
٤. http:/en.Wikipedia.org/wiki/sana_schalan

.....................❖❖❖❖❖ ....

الكاتبة سناء شعلان ومفاتيح النص السردي

د- وليد بوعديلة *

تعتبر الكاتبة المبدعة والأكاديمية الأردنية الجنسية سناء كامل أحمد شعلان من الأسماء النسوية التي احتلت موقعا متميزا في المشهد الأدبي والثقافي العربي، بفضل خصوصيات النص الأدبي الذي تكتبه، وبفضل حضورها الجميل والمتميز في الجامعات العربية وفي مختلف الفضاءات الثقافية.

مبدعة.. .بقلم التحدي والجرأة:

و كلما قرأت عملا أدبيا من أعمالها، سافرت في عوالم ساحرة من الجمال والجلال، وعند بداية كتابة قراءة نقدية للعمل، يسارع طلبتي بجامعة سكيكدة بالجزائر لأخذ النص الروائي أو القصصي قصد تسجيله لإنجاز مذكرة أكاديمية في مستوى الليسانس أو الماستر، ومن ثمة لا احتفظ إلا بالأوراق التي أخذت أخطها للاقتراب من العوالم الفنية والمجتمعية والأسطورية لنصوص شعلان، قبل أن يعود لي الكتاب في نهاية كل موسم جامعي.

و يسألني الطلبة كثيرا: ماذا أدرس يا أستاذ في هذه الرواية أو المجموعة القصصية؟ وهنا أجد الحرج النقدي، لأن لكل قارئ ذوقه ومنهجه وآلياته في كشف خصوصيات النص، لكن اليوم وبعد سنوات من الرحيل الجميل في النص السردي الشعلاني، سأحاول أن أقدم للقارئ الجزائري والعربي بعضا من هوية الكتابة السردية عند المبدعة العربية سناء شعلان، رغم صعوبة المهمة.

---

* أكاديمي جزائري

وقد تحصلنا على مجموعة من أعمالها الأدبية في الرواية وفي القصة، وآخرها نصوص مجموعتها الجميلة "تقاسيم الفلسطيني" -٢٠١٥، وروايتها " أعشقني" - لها طبعات عديدة أولها عام ٢٠١٢، وقد تكون لنا وقفة عندها في المستقبل.

و في قصص مقامات الاحتراق" -٢٠٠٦، نقرأ في الهوية الفنية للنصوص حضورا لشخصيات تتعرض للضغوط ومحاولات السيطرة عليها، ونجد جماليات التشكيل الشعري للسرد، وإذا كان القارئ يبحث عن اللغة الصوفية فسيجدها بعض قصص المجموعة... و يسيطر على هذه المجموعة فضاء الموت ودلالات الخراب والفناء...

ولا تنسى الساردة الأردنية العربية البحث – بوعي التحدي والجراة- في السلطة وتفاعلاتها مع الرعية، كما تقترب من قضايا الرجولة والوعي الزائف وممارساته في المجتمع العربي، وكذلك فعلت في قصص "مذكرات رضيعة" - ٢٠٠٦، حيث كاشفت سناء شعلان قضايا العادات والتقاليد والإرهاب، مع طغيان تقنيات التجريب السردي وجمالياته، بخاصة التكيف والاختزال..

نصوص.. الغرابة والدهشة:

وتعتبر مجموعتها "قافلة العطش " – ٢٠٠٦،من أجمل ما قرأنا حول الحب والحرية، وتشتغل الساردة فيها على موضوعات كثيرة، يمكن للقارئ العربي أن يناقشها ويحللها، ومنها سفر المبدعة في أسئلة الرؤيا والآتي، وتوظيف الرحلة والأساطير، والموروث الشعبي بمختلف أسراره وطقوسه..

كما تستعمل الكاتبة تقنية تميزها عن غيرها وهي توظيف شخصيات غير عادية في تشكيل بنية القصص(قزم مسخ، ساحرة إفريقية، الأعور،

الجنية...)، وهو ما يمنح نصها السحر والأجواء الشعبية الخارقة، ويدخل القارئ في الدهشة والغرائبية.

وتتميز نصوص هذه المجموعة باللغة الشعرية والرمزية، وتجلي الجنون وخرق المألوف، ويمكن لكل قارئ أن يدرس في نصوص شعلان- في هذه القصص وغيرها- إشكاليات الراهن العربي و سؤال الهوية وآليات اشتغالها السردي في سرديات سناء شعلان.

في مجموعتها "ناسك الصومعة" (٢٠٠٧)، نقرأ من المنظور الجمالي تهديما للأشكال السردية النمطية، حيث تحاول نصوص شعلان تجاوز أحادية الخطاب ومألوف التعبير السردي، عبر الانقلاب والتجريب والإدهاش المتواصل للقارئ، أما في الجانب الموضوعاتي للنصوص فنجد الاشتغال الدلالي على الحلم والأسطورة والتاريخ، وتجليات المرأة العربية في مجتمع ذكوري متخلف...

كما أن بعض القصص تبحث في الخلود وأسرارهم مثل قصة المجاعة، و تفتح الساردة مشاهد الصراع في الراهن العربي في قصة ناسك الصومعة...

في الختام:

لا يمكن اختصار التجربة الأدبية للدكتورة والمبدعة سناء شعلان، ونقول في الختام: إن المشروع السردي لها يتشكل من علامات خاصة، فهي توظف الموروث الشعبي والديني والأسطوري، وتقترب من القضايا العربية الهامة التي تهم الإنسان العربي وتحولاته النفسية والاجتماعية والفكرية، بطريقة فنية فيها الكثير من الجرأة والتحدي، فإنها روائية عربية متميزة ننصح بقراءة أعمالها لأنها مبدعة صنعت اسما عبر جودة النص في السياق السردي النسوي العربي.

.... ❖❖❖❖❖ ....

سيكولوجيا الكتابة النسوية – نماذج مختارة من كتابات آسيا جبّار ولطيفة حرباوي وسناء شعلان

الدكتورة زرناجي شهيرة*

الملخص:
إنّ هذه الدراسة ليست محاولة لاختلاق معركة إيديولوجية وهمية، أو هي منهجية نسعى من خلالها لبناء مركزية موازية للخطاب الذكوري. بل هي محاولة لإظهار المنجز الإبداعي النسوي داخل الأدب الإنساني. وقراءته بطريقة تأويلية لفهم سيكولوجيا الإبداع العربي عند الانثى، ودوافعها النفسية، وتأويل سطورها السردية وفهم ما عجّت به إمكانياتها الفكرية، والفلسفية، والنفسية.

١. مقدمة:
لقد أثبتت اللغة العربية قدرتها على التّلقي، والتفاعل، والتطُّور. فانبثق عن أصالتها فِعل حركي مُتجه نحو المستقبل المتجدد والمتطور، فكانت لغة عِلم وحضارة إنسانية تنبض بالإخصاب والتوليد والتجديد، الإبداعي الوثيق الصِّلة بأصالتها وتجذرها، فنتج عن ذلك إيمان قوي بقدراتها على العطاء والإبداع داخل ما يسمى بعلم التأويل Herméneutique، لأن اللغة هي المفعِّل الحقيقي للإبداع، وإبداعية اللغة مرتبطة بقوانين النِّظام الداخلي لتراكيبها"[١].

ويقول في موضع آخر: "فالعربية ثابتة من حيث نُطقها ونحوها وصرفها، ولكنها نامية من حيث أساليبها ومفرداتها ودلالات ألفاظِها"[٢]. وتدور رحى هذه الدراسة حول السيكولوجيا والإبداع في مجال الكتابة الإبداعية لدى الأنثى، فهل هُناك علاقة بين الإبداع والنفسية ؟

---

* أستاذة مساعدة، قسم الآداب واللغة العربية – جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر.
[١] عبد الله جاد الكريم، سيّدة اللغات، ماضٍ وحاضر، ومستقبل، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م، ص٥١.
[٢] المرجع نفسه، ص ٧١.

٢. دوافع الكتابة النسوية:

أن تكتب الأنثى، صناعة من نوع آخر، أفكار وتقنيات، نماذج وقوالب وتأويلات، تنفر في رُقي النّص السّردي والإبداعي. أن تكتب المرأة معين لا ينضب من النّجاحات وسرد للحكايا في أدق التّفاصيل، تحليل، وتعليل، هي سياسة تستمر في تطويرها، ومفاهيم تنجح في كشفها وإظهارها لمتلق كهي يشعر حروفها وصناعتها، يفهم جوهرها، ويُؤول نماذجها وأحاسيسها الوجهة التي أرادت والأفكار التي طرحت.

ويمكن إجمال دوافع الكتابة، أو مُثيراتها لدى الأنثى في النقاط الآتية[٣]:

١- الدّافع النفسي لمحاربة المركزية الذكورية.

٢- جاهزية الأحكام واعتبار الآخر رمزاً للخطر.

٣- الوعي الانتقائي وتهميش المغاير و إقصاؤه.

٤- القلق الوجودي إزاء الوضع الهامشي.

٥- البحث عن المغايرة في بناء اعتبارات معيارية تنتهك النماذج السائدة في المجتمع.

٦- القضاء أو تهديم الخطاب الذكوري لإعادة الاعتبار للأنثى.

ومن المهم معرفة دوافع الإبداع، فسيكولوجيا الكتابة في الواقع النفسي والوعي الأيديولوجي كامنة في ذهنيّة مُتّقدة بالأحاسيس تلح على صاحبها راهنية تقمُّص حالة من المشاعر، والانطلاق في صُنع نص ينبض بالتناقضات، بالميولات، بالإبداعات، بالإلهامات، لخرق نسيج اللغة في كلمات تنأى عن الحقيقة إلى المتخيّل، من الثابت إلى المتحوّل، من الغائب إلى الحاضر، لغايات ورؤى جديدة، لإثبات الحالة أو نفيها عبر سُطور مرويّة، محكية، لمتلق يُجيد الغوص هو الآخر في هذه الذّات المُبدعة إنتاج ما لم يُنتج أو إنجاز ما لمْ يُنجز أوما سيكون عليه النّص.

إن الكتابة إلحاح سيكولوجي لرغبة فكرية لا بُدّ من توريطها في نص مُحكم الحلقات، منسوج بأفكار نفسية، وإقرارات ذوقية، وربما كانت سيكولوجيا الكتابة عند المرأة أدق، وأرق، والاستعداد الفطري كامن منذ ذاك الجرح في بقايا النسيان لأحاسيس قد تكون مُهدّمة، لتراكمات وأفكار مكبوتة،

[٣] غزلان هاشمي، الكتابة النسوية بين المثول المركزي ووهم الايدولوجيا الاصطفائية، مجلة مسارات الجلفة، ع ٣، ٢٠١٤م، ص ٤٧–٤٨.

منذ آلام أم هي شوق للبوح، والمرأة في بوحها طويل باعها، كثير إنتاجها، تنصهر كلماتها في قوالب الإبداع لإنتاج نصوص شديدة الكفاءة لإيصال النفسية وما وآراءها.

وسنحاول في الأوراق التالية إسقاط هذه الدوّافع النفسية على مُبدعات في عالم الكتابة والسّرد.

أ). **لطيفة حرباوي**: بناء اعتبارات معياريّة تنتهك النماذج السائدة.

لقد بحثت لطيفة حرباوي عن المغايرة، منتهكة في ذلك بناء الخطاب السّردي في النّص الأدبي من أجل بناء اعتبارات معيارية تنتهك النماذج السّائدة، وذلك في قصاصات قلقها.

إن الحفاظ على هوية الأمة الثقافية والحضارية، لا يتأتى دون النهوض باللغة العربية وطرح المزاعم والأوهام التي تحول دون الاعتزاز بها قولا وعملا لتسترد مكانتها السّليبة بين لغات العالم[٤]. وهذا الذي اجتهدت في تحقيقه لطيفة حرباوي من خلال مُنجزها الإبداعي، وحطّها الإيديولوجي في مجال الكلمة.

ولقد أثبتت لطيفة حرباوي من خلال تقويضها لبناء الخطاب السّردي في قصاصاتها إلى أن اللغة العربية قادرة على "التلقي والتفاعل والتكوُّر، فانبثق عن أصالتها فعل حركي متجه نحو المستقبل المتجدد والمتطوّر، فكانت لغة علم وحضارة إنسانية تنبض بالإخصاب والتوليد والتجديد الإبداعي الوثيق الصِّلة بأصالته الإبداعية "[٥]

وعله فقد نتج من نص حرباوي طاقة قوية، وقدرة كبيرة على الإبداع، لأن اللغة هي المفعِّل الحقيقي للإبداع وإبداعية اللغة مرتبطة بقوانين النظام الداخلي لتراكيبها.

فهي قصاصات لورم الوجيعة، بدأ ألمها كبيراً، ألمٌ تعدّى الجسد والروح تعدّى الأزمنة والأمكنة، هي قصاصات ألم لوطن يئن جروحا لا تزول، هي نصوص مُركبّة، ومضات مُعمّقة لروائية كسرت القواعد باحثة عن المغايرة، ففرضت حالة أخرى من الكتابة، لروائية ثائرة، فككت البناء الروائي وقوّضته في جُمل مُكثفة تفتح للقارئ أشرعة التأويل، ونوافذ المتخيل في سطور يصعب عندها البوح.

---

[٤] – سعيد أحمد بيومي، أم اللغات، دراسة في خصائص اللغة العربية والنهوض بها، مكتبة الآداب، القاهرة ط١، ٢٠٠م ص٥٥.

[٥] عبد الله جاد الكريم، سيّدة اللغات، ماضٍ وحاضر، ومستقبل، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١، ٢٠٠٩م، ص٥١.

حرباوي[٦] قلم نسوي، يعي حجم الكارثة، قلم يكتب عن قضايانا الأخرى وقصصنا الواقعية جدًا، الدّائرة حول حنين البُعد وقسوة الهجر، وليل المتألمين الطويل، لم تكتب عن اجتماعنا وإشكالاته عن نفاقنا المركب وعُقدنا النرجسية، عن فلسفلة وجودنا التائه وعن صبرنا الوجيز وأمراضنا النفسية المزمنة، عن صُداعاتنا ومللنا، أرقنا وأحلامنا، نسياننا لما لا بُدّ من ذكره، وذكرنا لما لا بُدّ لنا من نسيانه، عن حجم الارتباك بداخلنا عن صورة الآخر بداخلنا، وصورتنا المزيفة، عن الكيل بمكيالين، وازدواجية المعايير، فننحني مع القوة الأضعف ومع الضعيف الأقوى.

وحرباوي تُجيد الغوص في كل قضايانا إلاّ أن جُرح الوطن النّازف في قصاصات قلق، هالها أرادت إيقاف النّزيف بقوة السّرد، وحكمة الدلالة، بجودة السّبك لإيقاف الوجع أوإسكاته أ رُبّما يترع، حرباوي بفعل الكلمة استطاعت كشف اللغز، والمشّي فوق الدموع لحالة وطن يضيع، فقد استوطن فيه الموت في قصاصات من قلق بين حديد ونار، في مُخيمات الحروب، وأطفال تشيخ، ونساء تُزاول نسيج كوفية الخلاص، ورجالٌ تتحطّم بين الفواصل في انتظار الموت القادم من هُناك.

في هذه القصاصات أبدعت حرباوي فكتبن عن الحزن وعن الفقد، وعن الطفولة، عن اليُتم، كتبت عن الهروب والهجر عن الفرحة التي تُسرق، عن صُور الموتى، وأشلاء الأحياء وجُثث تتعفن ورائحة موت تصول وتجول، عن قنابل وألغام، عن رصاص حي ومدافع، عن موت الإنسان فينا عن أحاسيسنا التائهة الباردة، عن الظلّ الذي جذنا عن الزمن البليِد الذي نعيشه، عن الشمس التي صارت اللاشيء. في زمن السقوط، ويُسمّى أيضا زمن القبور.

قصاصات قلق عنوان عميق لبست فيه المعاني ثوبها الأسود الحزين، وجالت فيه الكلمات داخل مساحات الفراغ.

قصاصات قلق عنوان يصول في متاهات اللاوعي، يبكي ضياع الهوية، ضياع العروبة، بغداد وسقوطها المتكرر، دمشق واحتراقها الفاجعة، وما بقي من وطن بضع مآسي وصراعات، فقد مورس فيه الشقاء سرا وعلنا.

هي قصاصات أجساد من ورق ودم وقلق وأرقام تفترش القبور والسّراب، قصاصات قلق نوعٌ آخر من الإبداع، وجنس أدبي يختلف عن كل الأجناس هو

---

[٦] لطيفة حرباوي من مواليد ١٩٧١ في مدينة اشتغلت في العديد من التظاهرات الثقافية والإبداعية منذ كتاباتها الأولى في جرائد يومية تمكنت من خلالها إيصال أفكارها وإبداعاتها ليُذاع صيتها في كامل أرجاء الوطن، لها العديد من المؤلفات والنصوص الإبداعية من أهمها مجموعتها " قصاصات قلق".

لحظة إبداع، تكسر فيها القيود النمطية الأولى، تُبعثر فيها كل الصّور الكلاسيكية لتأسيس مرحلة جديدة من الإبداع، قصاصات قلق قلم مبدع لأنثى زمن التغيير، لقلم أراد السلام المؤقت أو الوشيك، أو سلامًا تتغيّر فيه مصائرنا نحن الشعوب المظلومة المقهورة، شعوب تُصلى لأجل البقاء.

وفيما يلي تأكيد لما ذهبنا إليه، فها هي حرباوي في بعض قصاصاتها تُطفئ كل شيء لنعتزل الحزن معًا:

- في القصاصة الأولى: أصبحت الأحزان سيدة المكان والزمان.
- قصاصة ٢: لا تُذكِروهم بمن رحلوا. فالحروب تأكل الجسد وكل المشاعر.
- قصاصة ٣: عندما نقتفي آثار آلامنا في عتمة أيامنا فنف نجد إلاّ بوصلة أحزاننا.
- قصاصة ٤: الطفولة عالم يشهد أن ما شيء عبارة عن فقاعة كبيرة سرعان ما تزول بسبب الحروب.[٧]

مهما قيل عن اللغة العربية، بأنها الأرقى والأكمل والأبقى، فلن يفي كل هذا حقها. كيف لا وهي لغة القرآن الكريم، اللغة العربية الفصحى التي كُتبت بها حروفه دون بقية لغات العالم...

" وتُعد اللغة العربية فرعًا من اللغات السّامية، بل أن العرب والعربية أصل الشعوب واللغات السّامية، بل أننا نستطيع أن نُسمي الشعوب السّامية كلّها بالشعوب العربية، واللغات السّامية كذلك باللغة العربية فنحن نمثل الجزع❖ الذي تفزع منه جميعًا"[٨]

" أمّا فروع هذا الجزر❖❖ العميق فتصوره للهجات السّامية الأخرى، كالأكادية، والآرامية، والعِبرية، والفينيقية، وغيرها فليست كلّها إلاّ فروعًا للجزر العريق الذي هو العربية"[٩].

ب(**آسيا جبار**: القضاء أو تهديم الخطاب الذكوري لإعادة الاعتبار للأنثى.[١٠]

---

[٧] لطيفة حرباوي، قصاصات قلق، ص٧.
[٨] نفتالي فيدر، التأثيرات الإسلامية في العبادة اليهودية، القاهرة، ط/ ١٩٦٥م، ص٤.
[٩] أحمد علم الدين الجندي، في القرآن والعربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، دط/ ١٩٩٠م، ص١٧٢.
❖الجزع: محور العجلة أوالدولاب.
❖❖ الجزر: ارتفاع وهبوط أوقوة وضعف.

أي وجوب حضور (المرأة) بعد تغيبها الطويل، وهُنا تكون أداة التعريف واجبة للتأكيد، وليست أية امرأة نكرة تتقاذفها أقدام العبارات الرجولية في مجتمع بايرياركي[١١]، وهذا ما انفردت به تقريبا كتابات آسيا جبار

ألقى الدكتور أحمد عبد الله فرهادي، منتصف شهر مارس ٢٠٠٩م محاضرة في مركز الإمارات للدراسات والبحوث الإستراتيجية بعنوان اللغة العربية في مواجهة التّحديات، تناولت أسبابٍ انحسار الاهتمام باللغة العربية في موطنها، فيما يعلو شأنها في الغرب يوما بعد يوم والإقبال الكبير من جانب الطلبة في الولايات المتحدة غلى مُتابعة دراستها، بدعم من وزارة الخارجية الأمريكية وتشجيع منها، من خلال المِنح التي تُقدِّمها الوزارة إلى الراغبين في متابعة دراسة اللغة العربية في بلدان عربية أو إسلامية[١٢]، في الوقت الذي نريد نحن تعلم اللغات الأجنبية، وترسيخها للناشئة منذ سنوات التعليم الابتدائي وكذا إنشاءهم كم هائِل و رهيب من المؤسسات لتعليم اللغات الأجنبية وخاصة الإنجليزية، وهذا ما أكدته العديد من الكتب والإبداعات والدراسات باللغة الإنجليزية وما كتابات آسيا جبّار إلاّ واحدة منها.

إلاّ أنه شئنا أم أبينا فاللغة الفرنسية مثّلت ولا تزال صرختنا في وجه الاضطهاد، وفترة من فترات أدبنا الزاخرة بجيل من الكتاب الذين كانوا ولا يزالون لسان الجزائر وصوتها"[١٣] وهذا الذي أكدته كل من❖ : "جميلة بن حبيب، طاووس عمروش، فريدة بِلغول، ليلى صبارة، مليكة مقدم، وكذا آسيا جبار في أدبهن الروائي الذي كتب بلغة الآخر بلغة بلغت أوجها من حيث الشكل والمضمون، من حيث الموقف الفلسفي، والمبادئ الفنية، بعد أن تعرضت اللغة الأم لأشكال من الاضطهاد والتشويه، والتدمير، حينما فُرض النظام التعليمي الكولونيالي"[١٤]

---

[١٠] غزلان هاشمي، الكتابة النسوية بين المثول المركزي ووهم الايدولوجيا الاصطفائية، ص٤٨.

[١١] آمنة بلعى، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل إلى المتخلف.

[١٢] عبد الله جاد الكريم، سيدة اللغات، ماضٍ مُشرق وحاضر ومستقبل، مكتبة الآداب، القاهرة ط١، ٢٠٠٩م/ ص ١٣٦.

[١٣] بن علي لونس، هكذا تكلم مالك حدّاد، ما معنى أن تكتب بلغة الآخر، عرض لأبعاد السؤال. مجلة مسارات، ع ٤، ٢٠٠٤م، ص ٤٥.

[١٤] المرجع نفسه ص ٤٢.

❖
جميلة بن حبيب (كندا) كاتبة وصحفية توفيت عام ١٩٧٢م.
طاووس عمروش (١٩١٣). فرنسا اسمها ماري لويزة عمروش.
فريدة بلغول ١٩٥٨: رحيل الأب/ السيدة فرنسا.

ولقد أنصف العرب القدامى لغتهم ولم يزعم أحد منهم أن اللغة العربية صعبة، وإنما ارتبطت هذه الدعوى بالأطماع الاستعمارية التي أدركت أن اللغة هي الطليعة الأولى لأي غزو ثقافي أوحضاري، وهي البوّابة التي يدخل من خلالها الاستعمار، ليفرض ثقافته وقيمه لتحويل الشعب المغزو إلى مجرد تابع ذليل". [١٥]

وهذا بالضبط الذي اجتهد في تكوينه المعمِّر الفرنسي داخل النسيج اللغوي والحضاري والثقافي للجزائر، وآسيا جبار أكبر دليل على نجاح هذا المخُطط في جعل اللغة الفرنسية لغة كتابة وإبداع لدي المثقفين الجزائريين قديما وحديثا. وهي فاطمة الزهراء إملاين، كاتبة وروائية جزائرية كتبت باللغة الفرنسية عديد الروايات والقصص والأشعار، والمقالات. درست الإغريقية القديمة واللاتينية، والإنجليزية، وتحصلت على البكالوريا عام ١٩٥٣م. درست في المدرية العُليا للبنات، واختارت تخصص التاريخ وكانت أوّل جزائرية مُسلمة تُكمل دراستها في المدارس العُليا. في عام ١٩٥٦ شاركت في إضراب الإتحاد العام للطلبة المسلمين الجزائريين، وبهذه المناسبة كتبت أول رواياتها، العطش la Soif، تحت اسم مُستعار آسيا جبّار، وهو من أسماء الريشة: آسيا. وهي السلوى: la consolation، وجبار أي العناد l'intransigeance، وذلك كي لا تُعتم عائلتها المحافظة" [١٦]

هي آسيا جبّار كاتبة وروائية من الطراز أول، لقد عاشت التحرر، عاشت الحياة بكل أطوارها ومقاساتها، عاشت الثواني بكل نزقها وتشردها، الصِّبا كلّه، الشباب وما أجمله، كهولة الترف، وخريف الأزمة وانفراج الموت، هي مدرسة لمن أراد أن ينهل من الرواية الفرنكوفونية استعارات، وتصريحات تفننت في لغة الآخر، لغة عنوانها نُضج الفكرة، كتبت من العطش الأول إلى آخر زاوية من أركان بيتٍ لا مكان لها فيه.

سردت عن الذكرى وفصلّتها، خلصت في الأخير إلى أن كل الذي أحستّه كان مُجرد غربة، عاشت فيها وانزوت هناك مع الآخر تسرد هوية مبتورة في جسد امرأة كان يغمرها الحنين إلى الوطن.

ليلى صبارة ١٩٤١ (فرنسا) (لا أتكلم لغة أبي/ ابني العزيز).
مليكة مقدم ١٨٤٩ مونبليه: الممنوع/ الرغبة/ الراغبة/ أقول كل شيء لأنساك.
[١٥] سعيد أحمد بيومي، أم اللغات، دراسة في خصائص اللغة العربية والنهوض بها، مكتبة الآداب، القاهرة، ط١/٢٠٠٢م ص ٥٤.
[١٦] الموقع الإلكتروني:

من ذا الذي في أذني يُصغي إلى صوتي؟
من ذا الذي ينطق بكلماتي من فمي؟
من ذا الذي في عيني يستعير نظرتي؟
ما هي الروح إذن التي أنا لباسها؟[١٧]

إذن من خلال هذه العبارات نلمس غُربة قوية وبحث مستميت عن نقاط الرسو، بحث كبير ومتواصل عن الأنا، عن الهوية وهذا نفسه الذي تكلّم عنه عبد الكبير خطيبي حين قال:

إن البحث عن الهوية مرتبط بالماضي بكلماته بعاداته المتحولة بمرور الزمن لأن الإنسان من دون ماضيه ما هو إلاّ ميت متحجِّر ليست لديه القدرة في الحياة،

وهذا الذي أرادات آسيا جبار إيصاله لنا لما كتبت عن سيرتها الذاتية نزولا عند قول فرجينا وولف.

لو أنكم لا تقولون الحقيقة عن أنفسكم، فلن تستطيعوا قولها عن الآخرين، وبالفعل تمكنت آسيا جبار في هذه الرواية أن تكشف عن هوية مستورة وغربة نفسية مُركبة فقد احتوى كتابها عن ٩ فصول نجد في الجزء الأول العناوين الآتية: الدموع، الأب، الدّراجة، لعبة المرايا أما في الجزء الثاني فنجد: الصديقة الأولى، جاكلين في المرقد، لحن الناي، أما الجزء الثالث فقد احتوى على ١١ عنوانا: تلك التي تجري صوب البحر لتغرق، الرسالة الأولى، الموعد الأول.

عندما نكتب عن الذات وعن تجذرها، عن علاقاتنا، وعن من هم حولنا، وعن ثقافة غير ثقافتنا ولغة غير لغتنا، ماذا سيحدث هل سنغلب ثقافتنا. أم ثقافة الآخر، هل سنتجرّأ أكثر ونكتب عن كل محظور ومسكوت عنه؟ هل سيكون القلم سلاحًا ضد هذا المستعمر؟ أم أنّ فعل التهجين سيكون ذواباً فيه؟ لماذا كتبت عن أسرارها؟ عن أول انفلاتها؟ وهي ابنة الثالثة عشرة من عمرها، لماذا فضحت عصيانها الأبوي؟ كتمت حُبها، مُراسلاتها، صداقاتها؟ هل صدقت أم أن لاوعيها هو من كتب لتختم روايتها لا مكان في منزل أبي (أن لعنة على الماضي والذكريات، فالخبرة أقسى مُعلما)

تقول:

---

[١٧] آسيا جبار: لا مكان في منزل أبي.

« J’ai utilisé jusque là la langue française comme voile sur ma personne individuelle, voile sur mon corps. De femme je pourrais presque dire voile sur ma propre voix »[١٨]

"ها أنت تكتبين ولكن ليس صدقا، إذن هو لعب، هو الكتابة بقلب مُتحرّك ولكنه مخنوق"[١٩].

" ضللت لاهثة وناسية، ولكن ذلك لم يكن يساوي سوى نسيان مُزيف ومقصود لماذا نصف قرنٍ من الكتابة والصّمت في الآنّ نفسه ما هذا الغيب الذي يسكنني ويتمزّق رغما عني ويُمزقني ويُلقي بأشرطة فرعونية" [٢٠].

إذن لم يعد لها مكان في الجزائر منزل أبيها أصبحت عديمة المكان والدها توفي منهوكا[٢١] في بلد يقال أنه تحرّر، تقول: " أنا هناك دون مأوى، منذ ذلك اليوم"[٢٢]، وفي سياق آخر تقول: "هل أنا أبحث هناك دون كلل، أين يوجد منزل أبي الصغير والمظلم"[٢٣]، هنا شبهت كل الجزائر بالمنزل الصغير المظلم تقول وهي في قمة بأسها وغربتها وجرح حبها الفاشل الذي قادها إلى محاولة الانتحار: " ثمة إحساس ملتصق بي بإلحاح وقد وصلت إلى نهاية القصة أراني متأسفة نعم متأسفة لكون سائق الترامواي في ذلكم الصباح لم يترك آلته الزاحفة بسرعة تواصل انطلاقها حينئذٍ يُسحب جسدي أشلاءً، بينما تظل عيناي وحدهما مفتوحتين على سماء الخريف الصافية"[٢٤].

نحن الثلاثة، الصمت أو السنوات القبور.

تكلمت عن أمها تلك الأم المتفهّمة والمستعدة لتحوُّل تدريجي لن يتوقف، إنها امرأة في حراك بفضل قوتها الخاصة وذكائها، ولكن بفضل الأمان الخفي الذي يأتي من حُب الزوج، ذلك الأب الذب أعلن المنع والكبت، رغم عصرنة بادية

---

[18] Ces vois qui m’assiègent. Ed/ Albin Michel. Paris 1999. P 43.

[١٩] آسيا جبار، لا مكان في منزل أبي. ص

[٢٠] المصدر نفسه ص

[٢١] المصدر نفسه ص

[٢٢] المصدر نفسه ص

[٢٣] المصدر نفسه ص

[٢٤] المصدر نفسه ص

ولقب أستاذ لغة فرنسية لم يُثنه عن دور حارسٍ الحريم، إلا أن كل هذا الكبت جعلها ترتاد الفضاء الحرّ لتوسيع الأفق بعيداً عن أنظار هذا الأب، أتخشى حكمه لا، بل بالأحرى الشكوك التي قد تعتريه حول نزاهتها. تقول في هذا الصّدد: " لم تُفارقني الرغبة في الطيران والذوبان في السماء، لا أدري ثمة شيء ما في نفسي يؤرقني، معي طوال السّفر، وكأني أحيا نهائيا في مكان آخر عن طواعية مع إجبار نفسي على التواجد هُنا، أؤدي اللعبة الاجتماعية والجمالية، وماذا أيضا، صورتك المزدوجة، ولكن هناك في مكان آخر خلف الأفق، لماذا يجب على أن أجدني بلا حيّز في منزل أبي "[٢٥].

تجد نفسها أيضا تكتب بلغة الآخر وحنينها إلى اللغة العربية التي لا تفقه منها شيئا يؤرقها بل ويُبقيها جسدا بلا روح تقول:

ج (**عايدة خلدون: جاهزية الأحكام واعتبار الآخر رمزاً للخطر:**

عايدة خلدون امرأة تمتلك القوة في الانصهار مع الحياة لتجسيد عيشة الزمن وحقيقة أن نحزن في عالم تائه يتم فيه السّقوط فجأة من أعالي السعادة إلى سُفلية الزمن. روايتها رائحة الحب وليدة مخاض الحيف كتبتها بأبجدية الذّات حين تتألم، بطلتها امرأة تاهت بين ممرات الوجود، تسرد لنا شتاتها، رحلة كيتها ووجعها، تسرد خرافتها بين الواقع والجحيم، بين الماضي والحاضر، بين الأمس والغد. على لسان أبطال وشخوص من زمن البداءة، خيام الجلفة ورائحة تُراب الوطن وأصالة الانتماء والهوية.

تقول سامية داودي في مقالها المرأة، الوعي، الثورة: " يُعد الرّد النسائي محاولة لبناء لغة تُمثل التحرّر، فالمرأة الكاتبة مهجوسة على الدوام بإثبات حق المرأة في الحضور، ولا تكف عن التلويح بمقدرتها على الانفلات من قبضة الرّجل"[٢٦].

سعت وتسعى عايدة خلدون من خلال قلمها المليء بالدلالات والأحاسيس إلى إثبات الذّات والتّجذر، الأصالة والهوية والعراقة، تسعى إلى إثبات حكم جاهز مفاده أن الآخر أي الزوج، أو الرجل بصفة عامة ما هو إلاّ رمزا للريبة والشك والخطر. لذكورية متأزمة، تصنع الفشل أينما حلّت، تصنع الخريف رغم ربيع العمر، تصنع الظلام رغم شمس الحق وحق النور، انّه الرجل في قاموسها، ذلك الأناني الذي زرع في المكان قسوة وهشّمالزمان، انتصر لذاته تاركا الجرح

---

[٢٥]

[٢٦] آمنة بلعلي، المتخيل في الرواية الجزائرية من المتماثل الى المختلف، دار الأمل للطباعة والنشر والتوزيع تيزي وزو، ط٢، ٢٠١١م، ص ١٠٥.

أعمقا غزيرا وكم كان مؤلما[٢٧]. . ونستطيع تأكيد ما ذهبنا إليه من خلال تقييم الرواية إلى أحكام متعلقة بالآخر :

وذلك عندما تزوج هذا الأب بأخرى أقل سناً وأكثر جمالاً. " المرارة مأتاها شِدّة الحنق، حنق على زوجٍ باع كل شيء واشترى زوجة ثانية، حنقاً وأسفاً عن عمرٍ ضاع من أجل هذا الرجل، عن شباب أشعل له أضواء الدنيا وفتح له أبواب الحب الجميل بلا غدرٍ بلا مصالح. .

حب مُر. . . مُرٌ يا أمي" [٢٨]" صوتٍ أمي الحنون السّاكن ألم الحنان يمزق الشروق والضوء خطأ خطأ " [٢٩] " أخجل من حزن وثورة أمي البائسة" [٣٠].

الشاهد	الصفحة
– " أهم باحتضان أمي تستدير، تبقى يداي مُعلّقتين في الفراغ، لماذا خلقت كل هذا الحزن في صدري أمي يا ألله".	ص ٦٨
– " أجري مذعورة إلى أمي، الخوف دائما يقودوني إلى أمي".	ص٧١
– " يتراءى لي خيال أمي شامخاً مُضيئاً".	ص ٧١
– " أمي ملتفة حول نفسها في جلسة غريبة تُحاكي الجمال".	ص٧١
– " تتأمل إبلها بعيون وديعة طاغية الحضور".	ص٧١
– " هل وراء هذا العمق عمقُ، أم أنه مُجرد خُرافة".	ص٧٢
– " ما أتعس العمر الذي أتى بعد كل تلك البهجة".	ص٧٢

[٢٧] غزلان هاشمي الكتابة النسوية بين المثول المركزي ووهم الايدولوجيا الاصطفائية ص ٤٨.
[٢٨] عابدة خلدون، رائحة الحب، منشورات ص ٦٦.
[٢٩] المصدر نفسه، ص٦٧.
[٣٠] المصدر نفسه، ص ٦٨.

جُثة حيّة تعيش باقي العُمر..
" عش فرحك وليلك يا أبي وحُزن أمي يتكفّل به الله وإبله"[٣١].

- أم في فجيعتها ومُصابها أحست لِوهلة بابنتها فراحت تمسح شعر ابنة باكية لمصاب أمها: "تمسح دموعاً غزيرة، بدأت في سيلانٍ جارف"[٣٢]. ثم تقارن بين وجه زوجة الأب الجديدة ووجه أمها إيذاناً بذلك الوعي الانتقائي وتهميش المغاير وإقصاءه. ووجهها عادي كوجوه النّساء، أمي أجمل بكثير بل لا وجه للمقارنة على الإطلاق سوى فارق السِّن"[٣٣]

وها هي الأم تقف شارحة لابنتها أسباب الأزمة قائلة:
" أبوك سيتزوج امرأة تُنجب له الولد الذي سيرث الحذاء" ورمزية الحذاء بحد ذاتها لغة خوّلت لهذا الزوج المشي فوق جراح زوجته.
ها هي تأخذ عصاها "تخرج، تسوق الإبل، وتسرح في دنيا الله"[٣٤]، فالحياة لا تتوقف إلاّ أن جحيم الخيانة يُعلّق شاهدا على قبر وجودنا"[٣٥]
وعليه وكل هذا الألم سببه الأول قلق وجودي إزاء الوضع الهامشي.

الشاهد	العنوان
- أمي انه عرس زوجك الليلة	ص ٥٣
- الأمل الصعبة المراس رغم كل الحب الجميل "اخجل من جرح أمي، أقترب منها رغما عني، أريد احتضانها، رغما عنها، تلتفت نحوي أتسمر في مكاني	ص٥٣ ص٥٦ ص٥٧
- حضور أمي يطغى على كل شيء	ص٥٢ ص٦٠
- أمي مات فيها شيئا أحسه كبيرا	ص٧٧
- أمي أيتها البائسة بثوبك القديم ورائحة الحليب	ص٧٧

[٣١] عابدة خلدون رائحة الحب ص ٦٠
[٣٢] المصدر نفسه ص٦١
[٣٣] المصدر نفسه ص ٦٤
[٣٤] المصدر نفسه
[٣٥] المصدر نفسه

وروث الجمال – إنها أزمة أمومة وطفولة باردة – حنيني إلى أمي يعوى في صدري لدرجة الألم – ألذ قهوة اشربها من يد أي وأخر فنجان – حبك مر يا إي أمر من الحدج ومن نوار الدفلى	

عابدة خلدون تكتب عن الأم فتبدع هذا الإحساس تشعر بكل حجمه تذكره بكل تفاصيله تورثه بكل حنانه تتفلسف في تحديده وتؤكد للعالم اجمع إنها آم كان لها وستبقى للعطاء عنوانا

كل هذا الألم كان سببه ذاك الزوج الذي همش هذه الأم برغم كل أصالتها وتجذرها ووعيها وصبرها وحبها العظيم له إلا أن تهميشها هكذا فجأة أحالها إلى

وحذائك الأحمر يا أمي سؤال يخفي الكثير من الآه والألم

ألم عمن جحد كل مبذول إلا أنها تستجمع قواها تلك الابنة التي تشربت خيانة الأب في وعيها ولا وعيها قائلة له بكل تحد ضع حذاء أمي حارسة الركن المقدس[٣٦]

إذن كل هذا الألم كان سببه حكم جائر من قبل هذه الأم وابنتها مفاده أن هذا الرجل وكل رجل على شاكلته أوالرجل في كل زمان ومكان سبب التعاسة والشقاء والألم اللا محدود

د)سناء شعلان : القلق الوجودي إزاء الوضع الهامشي

هي الدكتورة سناء شعلان كامل أحمد شعلان أديبة أردنية من أصول فلسطينية تحمل درجة الدكتوراه في الأدب[٣٧] الحديث حاصلة على شهادة الدكتوراه الفخرية في الصحافة والإعلام من كامبردج منذ نيسان عام ٢٠١٤م العضويات الأدبية والثقافية : ٤٧ عضوية في أهم المنظمات والمنتديات الدولية واللجان العلمية إلى مدبرة تحرير مجلة وجهات العلمية المحكمة

[٣٦] عابدة خلدون رائحة الحب ص ١٠٦

[٣٧] سناء شعلان تقاسيم الفلسطيني امواج للطباعة والنشر والتوزيع الاردن. عمان ط١/٢٠١٥

دكتورة في الجامعة الأردنية أستاذة زائرة لمرحلة الماجستير جامعة مصطفى الاسطنبولي في الجزائر عامي ٢٠١٤، ٢٠١٥ .

لها أعمدة ثابتة في العديد من الصحف والمجلات الثقافية في معظم العربي (قطر الأردن , السودان , الإمارات , السعودية – العراق – استراليا) ولها أكثر من ٥١ جائزة عبر مختلف بلدان الوطن العربي في المسرح , القصة , الرواية وقصص الأطفال كما حكمت أكبر عدد من الاستحقاقات والأوسمة والدروع والتكريمات بالإضافة إلى عدد هائل من المؤتمرات والملتقيات العربية والدولية التي شاركت فيها من مختلف الجامعات. ألفت العديد من المسرحيات والكتب النقدية والمجموعات الوصفية وكما أفردت لها دراسات في الرسائل العلمية كما ضمنت نصوصها في المناهج الأكاديمية.

لماذا احتلت المجموعة الأولى الحصّة الأكبر من المجموعات ولماذا كانت المجموعة الأخيرة أقل حظاً بـ ٤ قصص رمزية أسطورية خيالية.

الوطن هو كل شيء، تقاسيمه أشجار وأقدام وأم، ومحرقة وتيه، تقاسمه ثوب زفاف وقبر، تقاسيمه الخيانات واللهات والصمم، أنه الوطن حين يبدأ عند أولئك الفلسطينيين وينتهي في المعتقلات للمخيمات للشتات، للموت والبعث هكذا اختصرت شعلان مجموعتها في ثنائي الموت والحب، وقد انتصر الموت والذل والهون والمعتقلات المخيمات والشتات والخيانات والألم والدموع، والمقابر، والرحيل، والمحرقة، عن كل شيء آخر، أنه الوضع الهامشي الذي رأته شعلان أنها تقاسيم العدوحين يكون هو المغتصب هو الظالم هو المركز هو الخائن هو المستعمر هو المستوطنات هو الآمر هو النّاهي هو الحاكم هو الذي يصدر قوانين الموت والحياة، حين يُصبح الصهيونية مالكة الأرض والعرض ونكون نحن وهم الهامش المقصي، المنزوي، المذلول المحكوم عليه بالدّمار، والهلاك.

قسّمت سناء شعلان مجموعتها "تقاسيم الفلسطيني " إلى سبعة تقاسيم وفي كل قسم مجوعة من القصص القصيرة. أخذ القسم الأول فيها أكبر مجموعة منها وكانت عناوينها كالأتي :

١ **تقاسيم الوطن** : أشجار – أقدام – إصابة الهدف – اغتصاب – التوائم الأربعة.

...

إن أول قراءة لهاته العناوين يتأكد أن الروح الوطنية والحس الثوري والتحرري يحكمان دلالات القص والسرد لهذه المبدعة فها هي تسرد بكل دقة زوايا القضية قضية العرب الكبرى الأزلية، زوايا من أنين، تدمير لحجم

رجالات المقاومة، ألم أم بحجم أمل بالحرية باستعادة الأقصى كموروثة دينية لتراث عربي خالد في الذاكرة الجماعية، لأطفال غزة أطفال الحجارة لمخيمات في كل بقاع الكون، مهجرون في كل شبر في أرض منبوذون والقضية حقهم وحق العودة حقهم وألصهيون يعيثون في الزمان فسادا وإسرائيل كانت ولم تزل ارض لمن لا شرعية لهم قل سيروا في الأرض.. تلكم كانت لغتهم بعد أن كانت حقوقهم أكبر من حجمهم " إني فضلتكم على العالمين "... هي أرض الشهداء وعناوينها لهاته السناء تقاسيم الوطن أشجاره راسخة في التاريخ فلا ظل لهم إلا كوفية ومعجزة.

٢ **تقاسيم المعتقل** : وكانت عناوينه اقل وحجم صداه أعظم وأثقل : آمال....

٣ **تقاسيم المخيم**: الدرب – تل الزعتر – حنظلة – صور – دجاجة – ركض – الحلوة

٤ **تقاسيم الشتات** : إقامة – البحر – الصفعة – الرسام – سمكة – مقايضة.....

٥ **تقاسيم العرب** : وحش – دعم – دماء – منهاج جديد – صهاينة – شرف –...

٦ **تقاسم العدو**[٣٨] : زوجة سارق – صمت – أغنية عربية – السوط – ثوب – لص – خديعة..

٧ **تقاسم البعث** : تمثال – الريح والكلاب – المنجل – وحام – القيامة

كانت دلالة هذه العناوين وبهذا الترتيب ملخصا شافيا وكافيا لجرح أمة من وطننا العربي هي تقاسيم وطن بكل أشجاره وأقدامه باغتصبات عاشتها لأم تتيه في محرقة التواريخ لتوائمها الأربعة منذ فرحة ثوب زفافها لحافر قبرها واستمرت الحكاية لتقاسيم معتقل كانت فيه الآمال والسجن والدموع لأسير في إضرابه يعيش قصيدة عيد ميلاده وتستمر تقاسيم في مخيماته زال الدرب لتل الزعتر ذاك المخيم في ألوانه وكمالياته عند عائشة ونهرها البارد تلك التقاسيم العابرة للشتات حين كانت الصفعة والموت والقلادة وكان الخزف والصوت والطابور لفهمهم بعدها تقاسيم العرب في لا شرف عروبته ووحش وصهيوني وجندي تلكم أيضا تقاسيم العدو في سوط وخديجة ونسيان واربي جي لتختم شعلان بتقاسيم بعث ورحلة ذلك التمثال في ريح وكلاب ومنجل لقيامة ونسيان

---

[٣٨] سناء شعلان تقاسيم فلسطيني أمواج للطباعة والنشر والتوزيع المملكة الأردنية الهاشمية عمان ط١/٢٠١٥ ص ٩٧

اختصرت سناء شعلان كلمة" فلسطين" بكل ما تحمله من دلالات من مولدها ونشأتها، وحياتها، وعذاباتها وقصة فلسطين تختصر كل قصص الزمان،

ولقد لخصّت شعلان كل ذلك في قولها:

"لا يعرف تسويقا لعذابه إلا انه فلسطيني وهو صغير قالوا له أن وطنه قد سرق لأنه فلسطيني. . . عاش طوال عمره في مكعب حقير من الصفيح مصلوبا على قارعة الانتظار في جغرافية موجلة منتنة خلف حدود الوطن لأنه فلسطيني. . . . . عندما كبر تعلم أن يحزن وأن يجوع وأن يعرى وأن يرى تقتيل شعبه بأم عينه لأنه فلسطيني تعود أن تزدحم ذاكرته بأسماء الشهداء والرّاحلين والمختفين والمبعدين والمعتقلين والغائبين، مؤجلي العودة لأنه فلسطيني"[٣٩]

٣). خاتمة:

أن تكتب المرأة جو آخر من الإبداع، سطور كثيفة مُتقّدة الإبداع، حروف ثابتة لمعان تصويرية شاملة تتفجّر إبداعاً، تُمهّد للفكرة وتتقن سرديتها، تواصل في حبكها تتأزم المراحل وتتنوع الوجهات والنظرات، تمارس حقها في الإبداع لإيصال فنها من عنوانه لآخر نقاطه. كتبت آسيا جبار من العطش الأول إلى آخر زوايا من منزل أبيها ببطولة تسوية مُطلقة مجدّت فيها صورة المرأة المتحررة والمثقفة والمبدعة في سماء برج ايفل إلى قوس النصر مزجت بين الأدبين الفرنسي والعربي الجاهلي منذ مُعلقاته إلى أبيات غزل لحب نازف. وتكتب لطيفة حرباوي بالقلم ذاته سطور قصاصاتها من أولها لآخرها مُقوضة كل البناءات السردية والنصوص الأدبية مؤكدة أن الوجع ليست له بناءات متشابهة بل في اختلافها يكمن الإبداع. أما عن عابدة خلدون فقد جمعت في نصِّها جاهزية الأحكام في أن الآخر كان ولا يزال رمزا للخطر مما أدى إلى قلقها الوجودي بطلتها إزاء الوضع الهامشي المفروض، إلاّ أن عايدة خلدون لا تستسلم ومن ورائها بطلتها التي تمكنت من إقصاء الآخر وحذفه من ذاكرة حُبِّها.

٤) المراجع

ا. العربية:

١. عايدة خلدون، رائحة الحب، دار ميم للنشر، الجزائر، ط١٢٠١٦/

[٣٩] سناء شعلان، تقاسم الفلسطيني، ص٩٧.

٢. غزلان هاشمي، الكتابة النسوية بين المثول المركزي ووهم الايدولوجيا الاصطفائية، مجلة مسارات الجلفة، ع٣، ٢٠١٤م، ص ٤٧، ٤٨.

٣. لطيفة حرباوي هي:أديبة جزائرية ذاع صيتها في سماء الابداع العربي والعالمي، كتبت العديد من المجموعات القصصية، كما ونوقشت أعمالها في العديد من الملتقيات الادبية.

٤. سعيد أحمد بيومي، أم اللغات، دراسة في خصائص اللغة العربية والنهوض بها، مكتبة الآداب القاهرة، ط/١/٢٠٠٢م، ص٥٥.

٥. عبد الله جاد الكريم، سيدة اللغات، ماض وحاضر ومستقبل، مكتبة الآداب، القاهرة، ط ١/ ٢٠٠٩م، ص٥١.

٦. حرباوي، قصاصات قلق، ص٣١

٧. نفتالي فيدر: التأثيرات الإسلامية في العبادة اليهودية، القاهرة ط /١٩٦٥ ص٤.

٨. أحمد علم الدين الجندي، في القرآن والعربية، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط/ ١٩٩٠. ص ١٧٢.

٩. عبد الله جاد الكريم، سيدة اللغات، ماض وحاضر ومستقبل. ص٥١.

١٠. سعيد أحمد بيومي، أم اللغات دراسة في خصائص اللغة العربية والنهوض بها، مكتبة الآداب، القاهرة ط/١/٢٠٠٢م ص٥٤.

١١. بن على لونيس، هكذا تكلم مالك حداد، ما معنى أن تكتب بلغة الآخر، مجلة مسارات ع ٤/ ٢٠٠٤م ص٤٥.

١٢. جميلة بن حبيب، كندا، كاتبة وصحفية توفيت عام ١٩٧٢م.

ب. المراجع الأجنبية:

Ces vois qui m’assiègent. Ed/ Albin Michel. Paris 1999-



نعي الأديبة سناء الشعلان لأمها

بقلم: د. سناء الشعلان *

شاء الله العزيز القهّار أن ترحل الدّنيا كلّها عنّي يوم الأحد فجراً الموافق ٢٠٢١/٩/١٢ برحيل أمّي الطّاهرة الحبيبة عن هذه الدّنيا التي كانت زينتها الوحيدة بالنّسبة لي.

رحلت أمّي عن الحياة بعد صراع مرعب مع السّرطان الذي هاجم جسدها الطّيب الضّعيف بشراسة وخبث وتجبّر، وظلّت مؤمنة محتسبة عند الله عزّ وجل تحتمل الألم بصمت ورضا دون شكوى أو تذمّر حتى فارقت الحياة على إيمانها العميق الطّاهر.

لقد رحلت أمّي عن عالمنا القبيح، وأخذت كلّ فرح لي معها، بل أخذت روحي معها، ولم يبقَ منّي في الدّنيا إلاّ جسدي بعد أن رافقتها في رحلة مرضها ثانية بثانية، وتساقطت روحي أرواحاً، ومتّ معها مرّات قبل أن نموت أخيراً سويّاً، هي بموت الجسد، وأنا بموت الرّوح والفرح.

رحم الله أمّي؛ فهي ستري في الحياة والآخرة، وهي الدّنيا كلّها بالنسبة لي؛ وبرحيلها رحل العالم كلّه، وما بقي لي منه أحد.

كلّ مَنْ عرف أمّي يعرف كم أحبّت الله وخلقه أجمعين؛ لأنّها أطيب قلب في هذا الكون.

دعاؤكم لها بالرّحمة والمغفرة وأعلى مراتب الجنّة في نور اللّه ورحمته وصحبة حبيب الله المصطفى ومن رضي الله من خلقه أجمعين.

---

* أستاذة مشاركة بمركز اللغات، الجامعة الأردنية، الأردن.

على ذكراكِ يا أمّي حتى ألحق بروحكِ الطّيبة الزّكيّة التي تعطّر روحي وقلبي وذاكرتي حتى آخر نفس من أنفاسي؛ فأنتِ عشقي الأوحد في الحياة الدّنيا الزّائلة.

.... ❖❖❖❖❖ ....

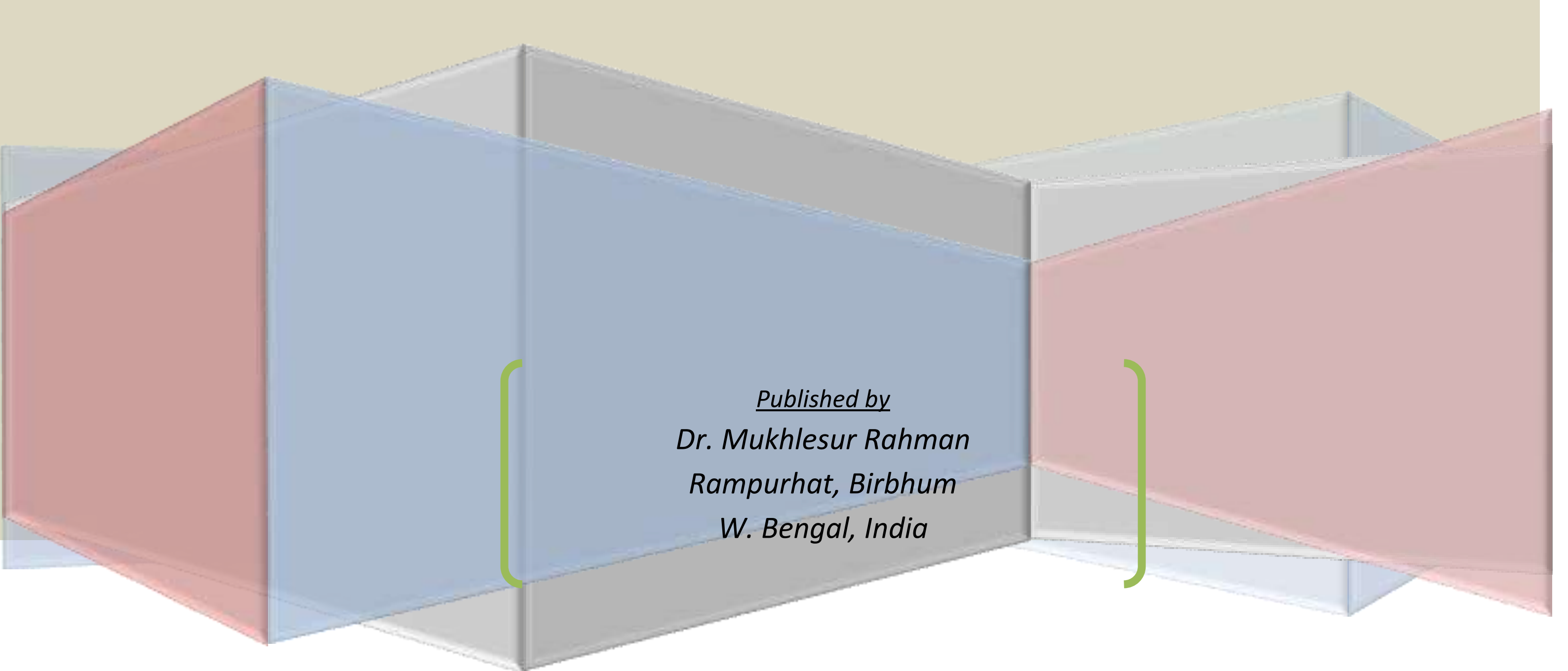
Hilal Alhind

(An Online Quarterly Peer-reviewed International Journal)

Vol. No.1, Issue No. 3
July-September, 2021



Editor-in-chief: Prof. Mujeebur Rahman



Published by
Dr. Mukhlesur Rahman
Rampurhat, Birbhum
W. Bengal, India